



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Artes

Departamento de Artes Cênicas

Lucas Souza de Carvalho
(Lucas Umbelino)

A DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES E O DESEJO PROIBIDO
Uma análise de *Álbum de Família* e *A Serpente*

Brasília
Junho de 2014



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA

Instituto de Artes

Departamento de Artes Cênicas

Lucas Souza de Carvalho

(Lucas Umbelino)

A DRAMATURGIA DE NELSON RODRIGUES E O DESEJO PROIBIDO

Uma análise de *Álbum de Família* e *A Serpente*

Monografia apresentada como requisito parcial
para a obtenção do título de Bacharelado em
Artes Cênicas.

Orientação: Prof. Doutor José Fernando
Marques de Freitas Filho

Brasília

Julho de 2014

AGRADECIMENTOS

À professora Rita de Almeida Castro, pela orientação do Pré-projeto que deu origem ao nosso espetáculo de Diplomação.

Aos meus parceiros de cena, que tanto se empenharam no desenvolvimento deste projeto: Amanda Greco, Izabela Parise, Júlia Lino e Lucas Gomes.

À professora Nitz Tenenblat, pela direção e orientação do nosso espetáculo.

Aos professores Fernando Villar e Sônia Paiva, pela sua orientação e contribuição estética.

Às professoras Bidô Galvão e Giselle Rodrigues, por fornecerem indicações para o meu aperfeiçoamento como ator.

À nossa equipe artística, que tanto se dedicou para a concretização deste projeto: Glauco Maciel, Gleydson de Lima, Lidianne Carvalho e Luiza Hagah.

Ao Teatro SESC Garagem de Brasília, por ter cedido o seu espaço para as duas temporadas do nosso espetáculo.

E ao professor José Fernando Marques, orientador desta monografia.

O pecado de todos não é de ninguém.
E o crime de todos não é mesmo um crime.

(Alfred Kinsey)

LISTA DE IMAGENS

Imagem I – Foto da primeira montagem do espetáculo *A Serpente* no Teatro SESC Garagem de Brasília.

Imagem II –Foto da segunda montagem.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO.....	5
CAPÍTULO 1 – O INCESTO NAS SOCIEDADES PRIMITIVAS.....	7
1. O tabu “universal”	8
2. A abordagem psicanalítica.....	9
2.1 A punição “automática”	11
2.2 A teoria darwinista.....	12
2.3 O complexo-pai.....	14
2.4 O surgimento da cultura.....	16
3. Tensões.....	17
4. A abordagem antropológica.....	18
4.1 A família e a lei em Trobriands.....	20
4.2 O caso Kima’i.....	21
4.3 A evasão à lei.....	22
4.4 O clã Malasi e o casamento incestuoso.....	23
5. Conclusão.....	23
CAPÍTULO 2 – UMA ANÁLISE DE <i>ÁLBUM DE FAMÍLIA</i> E <i>A SERPENTE</i>.....	26
1. O projeto teatral de Nelson Rodrigues.....	26
2. <i>Álbum de Família</i>	29
2.1 Uma peça psicanalítica.....	30
2.2 Instinto e cultura.....	34
3. <i>A Serpente</i>	36
3.1 O triângulo incestuoso.....	38
4. Conclusão.....	45
CAPÍTULO 3 – A ENCENAÇÃO D’A <i>SERPENTE</i>.....	47
1. Processo de montagem.....	47
2. Resultados.....	52
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	55
REFERÊNCIAS.....	57

APRESENTAÇÃO

O meu interesse pela obra de Nelson Rodrigues começou em 2012, quando eu e a minha turma de Diplomação em Interpretação Teatral do curso de Artes Cênicas da Universidade de Brasília (UnB) decidimos encenar *A Serpente*, no Teatro Sesc Garagem.

Durante o processo de montagem dessa peça – a qual marca o fim da carreira de Nelson –, no intuito de aprofundarmos a nossa compreensão sobre o universo fabuloso desse autor, lemos diversas obras suas que haviam sido publicadas, bem como algumas biografias, e assistimos a seus filmes e outras encenações que estavam acontecendo à época na cidade.

Percebi, pela leitura das peças e das obras sobre Nelson Rodrigues, a importância do autor na dramaturgia brasileira, a revolução do seu teatro que modificou profundamente o cenário teatral do país, a complexidade e profundidade de sua arte.

A sua dramaturgia tem forte ligação com a sua vida trágica e a sua profissão de repórter policial, uma vez que a sua concepção teatral é repleta de personagens amorais e de temas obsessivos como a criminalidade, o pacto de morte, o incesto e a rivalidade entre irmãos.

Cada um desses assuntos pode aparecer com maior ou menor intensidade em sua obra, dependendo da peça que estivermos abordando. Influenciado pela montagem de *A Serpente*, a qual tem como assunto protagonista o triângulo amoroso incestuoso entre duas irmãs e o marido de uma delas, assumi um interesse muito profundo pelo teatro de Nelson e passei a vislumbrar o seu trabalho a partir de um prisma muito particular.

Debrucei-me sobre as suas dezessete peças e constatei que o incesto é um tema muito frequente em sua dramaturgia, o qual assume diversas variações e matizes. Li *Álbum de Família* neste processo e achei-o instigante. Observei que nessa obra as relações sexuais incestuosas tomam dimensões absolutamente surpreendentes. Julguei-a ser uma experiência sem precedentes, pelo menos para a minha bagagem como ator.

Quando menos esperava, encontrei-me obcecado em investigar as origens do incesto. Queria, assim, encontrar as explicações que me levassem a compreender as razões de o incesto ser um tabu em quase todas as culturas, inclusive na nossa.

Resolvi, deste modo, fazer uma leitura psicanalítica e antropológica sobre o assunto, trabalhando com temas como o inconsciente coletivo, a figura arquetípica e o

complexo de Édipo. Descobri que as postulações de Freud e de Malinowski, embora fossem divergentes, foram de grande relevância para que compreendesse não somente a complexidade do incesto, mas o próprio universo do teatro rodriguiano.

A oportunidade de escrever este trabalho surgiu como resultado de um intenso e vigoroso processo de investigação sobre o assunto, que não teria sido possível – devo confessar – sem a construção de um olhar crítico em relação aos preconceitos pessoais e culturais. Conforme Einstein bem o disse uma vez: “a mente que se abre a uma nova ideia jamais voltará ao seu tamanho original”.

Assim, esse trabalho se divide em três capítulos. No primeiro, investigarei as origens do tabu do incesto. Analisarei primeiramente a abordagem psicanalítica de Freud e as suas considerações sobre o incesto frente ao inconsciente coletivo. Em seguida, analisarei a abordagem antropológica de Malinowski, numa tentativa de preencher algumas lacunas deixadas em branco pela Psicanálise.

Falarei brevemente, no segundo capítulo, do projeto teatral de Nelson Rodrigues e, em seguida, analisarei as peças *Álbum de Família* e *A Serpente* frente ao motivo obsessivo do incesto.

No terceiro capítulo, farei primeiramente um breve relato sobre o processo de encenação das duas temporadas d’*A Serpente* no Teatro Sesc Garagem, as apresentações e os resultados; e, em seguida, analisarei opiniões de espectadores no intuito de extrair de suas falas alguns elementos que refletem o aspecto dramaturgico e social da peça.

A visão de mundo de Nelson é fascinante e as suas personagens evocam as suas origens religiosas e ritualísticas, a presença do mito, do símbolo, da figura arquetípica, a irrupção das forças destrutivas e o trágico da condição humana.

Mais do que um estudo sobre o incesto, esse trabalho pretende ser uma viagem que objetiva aprofundar o leitor no universo de um homem extraordinário que convulsionou o teatro, desnudando a condição humana, e cuja arte ainda permanece misteriosa e recôndita.

CAPÍTULO 1 – O INCESTO NAS SOCIEDADES PRIMITIVAS

De acordo com o *Dicionário Oxford*, incesto é qualquer atividade sexual entre membros de uma família e parentes próximos. Pode incluir a atividade sexual entre pessoas numa relação consanguínea, de parentesco legal – como membros do mesmo agregado familiar ou unidade residencial, padrastos, madrastas, enteados e filhos adotivos –, ou membros do mesmo clã ou linhagem (BITTLES, 2012).

O tabu do incesto é e tem sido um dos tabus culturais mais disseminados, tanto hoje quando em sociedades primitivas. Muitas sociedades modernas possuem leis concernentes ao incesto ou restrições sociais ao casamento consanguíneo. Nas sociedades nas quais ele é ilegal, o incesto consensual entre adultos é visto como um crime sem vítima (DURNHAM, 2004).

O tabu do incesto é, em algumas culturas, estendido a parentes sem consanguinidade como irmãos de leite e irmãos adotivos. Parentes de terceiro grau compartilham 12,5% dos genes e relações sexuais entre eles são vistas de diversas maneiras nas várias culturas; há tanto posturas que as desencorajam quanto as que demarcam uma aceitação social.

Em dimensão biológica, a justificativa mais frequente para a interdição do incesto é o endocruzamento. O endocruzamento é o acasalamento de indivíduos que são geneticamente próximos, o que resulta no aumento da zigosidade. A zigosidade pode aumentar as hipóteses de os descendentes serem afetados por genes recessivos ou problemas de má-formação física. Isto geralmente conduz a uma redução da capacidade adaptativo de uma população, que é chamada de depressão de consanguinidade.

Neste sentido, filhos cujos pais possuem semelhanças genéticas têm um risco aumentado de desenvolver doenças congênitas, morte e deficiências devido ao endocruzamento (IDEM, 2004).

Em sociedades como a do Egito Antigo, relações irmão-irmã, pai-filha, mãe-filho, primo-prima, tio-sobrinha, tia-sobrinho, e outras combinações, foram disseminadas dentro da realeza como estratégia de perpetuar a linhagem real (GODELIER, 2004).

Na Bíblia, o casamento entre Caim e sua irmã Avan pode ser entendido como a prática primeva do incesto nas sociedades judaico-cristãs. Em algumas sociedades do Sudeste Asiático e da América do Norte, como a balinesa da Indonésia e algumas tribos Inuit do Canadá e dos Estados Unidos, há diversas visões sobre o que constitui incesto ilegal e imoral.

Entretanto, relações sexuais entre parentes de primeiro grau, os quais compartilham 50% do DNA, configuram um tabu na maioria das culturas do mundo.

1. Otabu“universal”

A definição jurídica de incesto vem do latim *incestu* (impuro, impudico) e diz respeito a conjunção carnal entre parentes por consanguinidade ou afinidade, que se acham, conforme o grau, interditados ou proibidos de manterem relações sexuais.

A Psicanálise o vê como uma relação sexual ou marital entre duas pessoas consideradas, pela sociedade, como tão próximas que a união ou qualquer proximidade mais íntima entre elas torna-se proibida. O incesto é um tabu em quase todas as culturas humanas, sendo portanto considerado um tabu universal.

O significado de *tabu*, termo de origem polinésia, envolve dois sentidos contrários. Para os ocidentais significa, por um lado, “sagrado, consagrado, e, por outro, misterioso, perigoso, proibido e impuro” (FREUD, 2013, p. 38).

O inverso de tabu em polinésio é *noa*, que significa “comum ou geralmente acessível”. Assim, tabu traz em si um sentido de algo inabordável, sendo principalmente expresso em proibições e restrições. A acepção ocidental de *temor sagrado* muitas vezes pode coincidir em significado com tabu (IDEM, 2013).

Mas, afinal, por que temos repugnância ao incesto? Por que todas as definições desta palavra estão ligadas à ideia de proibição?

Primeiro, a teoria biológica¹ do “horror inato ao incesto” considera-o como a proteção natural contra os malefícios do cruzamento endogâmico. Já a teoria moral reporta-se a aspectos socioculturais pelos quais, de acordo com uma perspectiva estruturalista, a proibição do incesto é cultural, mas necessária para o desenvolvimento do indivíduo na sociedade.

Como vimos, a Bíblia o relata em Gênesis, na história de Caim e Avan, e, contraditoriamente, o veda em Levítico 18:6: “não descobrirás a nudez da mulher de teu irmão; é a nudez de teu irmão”.

¹O nosso objetivo, nesta monografia, não é investigar as origens do tabu do incesto em algumas sociedades primitivas a partir da perspectiva da teoria biológica, pois acreditamos que ela só interessa à esfera científica e, em si, não apresenta explicações satisfatórias em dimensão cultural.

Seres humanos e animais são, em geral, sexuados. Observamos, assim, que diversas teorias ao longo dos séculos verificam que as práticas sexuais obedecem a certas regras para organizar e estruturar a sociedade, conforme o contexto cultural.

A teoria psicanalítica considera que o momento da passagem do sexo natural ao sexo cultural, simbolizado e sujeito a códigos, ocorre com a determinação do primeiro dos interditos: a proibição do incesto.

Para entendermos a origem do tabu do incesto, consideraremos aqui, em primeiro momento, o estudo psicanalítico de Sigmund Freud, em *Totem e Tabu* (1913), e o estudo antropológico de Bronislaw Malinowski, em *Crime e Costume na Sociedade Selvagem* (1926).

2.A abordagem psicanalítica

As formulações de Freud muito se sustentam nas pesquisas do antropólogo James Frazer. O psicanalista austríaco propõe um esclarecimento sobre a universalidade do tabu do incesto frente à *natureza-cultura* e afirma que o horror ao incesto surge a partir de uma tentativa inconsciente, individual e coletiva de se organizar a sociedade humana de uma forma que a distinga dos animais irracionais (FREUD, 2013).

Como referência para o seu estudo, ele utiliza as tribos dos aborígenes da Austrália, *corpus* da pesquisa laboratorial de Frazer, e verifica que eles estabelecem o evitar de relações sexuais incestuosas entre eles, de modo que o eixo de sua organização social parece servir a esse intuito ou estar relacionado com sua consecução.

Entre os aborígenes australianos, a ausência de instituições religiosas e sociais, tão presentes na sociedade ocidental, é ocupada pelo sistema do totemismo.

As tribos subdividem-se, assim, em grupos menores, hordas ou clãs, cada um dos quais é denominado segundo o seu totem. Totem é, por via de regra, um animal, vegetal ou fenômeno natural, como a chuva ou a água, que mantém uma relação bastante peculiar com o clã.

O totem é, primeiramente, o antepassado comum do clã e o seu espírito guardião e auxiliar. Ele envia oráculos e, embora perigoso para os outros clãs, reconhece e poupa todos os membros do clã ao qual pertence.

Os integrantes do clã, em compensação, devem estar na obrigação sagrada de não matar nem destruir o seu totem e evitar comer a sua carne ou tirar proveito dele de outras

maneiras. A conservação e o respeito máximo ao totem é a lei e, se a lei não for seguida, o infrator estará sujeito a sanções(FREUD, 2013).

A relação de um australiano com o seu totem é, deste modo, a base de suas obrigações sociais e sobrepõe-se à sua filiação tribal e às suas relações consanguíneas.

Freud concluiu, assim, que em quase todos os lugares onde se encontraram totens, encontrou-se também uma lei contra as relações sexuais entre pessoas do mesmo totem, isto é, a proibição da endogamia² e, conseqüentemente, a proibição do seu casamento.

O estabelecimento da exogamia³ totêmica torna-se, então, uma instituição fundamental para a existência do totemismo (IDEM, 2013).

A exogamia totêmica parece, neste sentido, ter constituído o preceito para impedir o incesto no interior do grupo e a sua máxima interdição.

Numa perspectiva psicanalítica, o horror ao incesto nas tribos australianas é:

Uma característica infantil e que revela uma notável concordância com a vida mental de neuróticos. Segundo a psicanálise, as neuroses⁴ são fruto de tentativas ineficazes de lidar com conflitos e traumas inconscientes. O que distingue a neurose da normalidade é assim a intensidade do comportamento e a incapacidade do doente de resolver os conflitos internos e externos de maneira satisfatória (IDEM, 2013, p. 36).

O complexo de Édipo⁵ sinaliza que a primeira escolha de objetos para amar feita por um menino é incestuosa e que esses são objetos proibidos: mãe e irmã. À medida que ele cresce, é esperado que se liberte dessa atração incestuosa e das condições psicosssexuais de sua infância.

² Endogamia é um sistema em que os acasalamentos se dão entre indivíduos aparentados, relacionados pela ascendência.

³ Casamento de um indivíduo com um membro de grupo estranho àquele a que pertence.

⁴Um neurótico, para Freud, apresenta invariavelmente um certo grau de infantilismo psíquico, ou supostamente falhou em se libertar das condições psicosssexuais que predominavam em sua infância ou a elas retornou.

⁵O complexo de Édipo é um dos conceitos fundamentais de Freud, na Psicanálise. Este conceito refere-se a uma fase no desenvolvimento infantil em que existe uma “disputa” entre a criança e o progenitor do mesmo sexo pelo amor do progenitor do sexo oposto.

2.1. A punição “automática”

Em sociedades primitivas, a punição pela violação de um tabu é originalmente deixada a um agente interno automático, isto é, normalmente ao próprio totem violado cabe o papel de se vingar do infrator.

Quando, numa fase posterior, surgiram as ideias de deuses e espíritos, com os quais os tabus passaram a se associar, esperava-se que a penalidade proviesse automaticamente do poder divino.

Com a evolução do conceito de divindade, há casos em que a própria sociedade encarregava-se da punição dos transgressores, cuja conduta levava seus semelhantes ao perigo. Os primeiros sistemas penais humanos, desta forma, podem ser remontados ao tabu(FREUD, 2013).

Se considerarmos que os tabus são proibições da antiguidade primeva que foram, em certa época, externamente impostas a uma geração de pessoas, devemos considerar, neste sentido, que sobre ela devem ter sido impostas tais proibições, de forma violenta, pela geração anterior.

Mas por que, entre algumas tribos, persiste o tabu do incesto? Por que deve haver uma constante patrulha divina que reforce tal interdição para os membros do clã?

Talvez porque o desejo original de praticar o ato proibido deve ainda persistir. As tribos, para Freud, têm uma atitude ambivalente em relação aos seus tabus. Em seu inconsciente há o desejo de violá-los, mas temem fazê-lo.

O temor existe precisamente porque gostariam, mas o medo é mais forte que o desejo. O desejo está recalcado “em cada membro individual da tribo, do mesmo modo que está nos neuróticos” (IDEM, 2013, p. 51).

Os aborígenes, assim, nunca conseguem se libertar totalmente dos padrões de infantilismo psíquico provenientes do desejo de desobedecer ao tabu, pois precisam constantemente da patrulha divina para entender que sofrerão a punição automática.

Há, para Freud, uma relação de interdependência, na qual se não houvesse o temor da punição haveria a total liberdade para contrariar o tabu. Algumas problematizações, aqui, começam a surgir.

Até onde essa teoria se aplica às demais sociedades, mesmo as primitivas? Será que para todas as sociedades há uma punição automática para os transgressores da ordem divina? Não haveria espaço para a evasão às regras da exogamia?

O que está em questão, aqui, é o medo do exemplo infeccioso, da tentação a imitar, ou seja, do caráter contagioso da transgressão do tabu. Se um só indivíduo consegue gratificar o desejo reprimido, o mesmo desejo está fadado a ser despertado em todos os outros membros da horda.

O transgressor invejado, a fim de sofrer a tentação, tem de ser despojado dos frutos de seu empreendimento e o castigo, não raramente, proporcionará àqueles que o executam a oportunidade de cometer o mesmo ultraje, sob aparência de um ato de expiação.

Este é, para Freud, um dos fundamentos do sistema penal humano e baseia-se na pressuposição de que os impulsos proibidos encontram-se presentes tanto no criminoso como na comunidade que se vinga (FREUD, 2013).

Parece-nos, no entanto, que a pergunta de partida ainda permanece pendente: qual é a fonte suprema do horror ao incesto que tem de ser identificada como a raiz da exogamia totêmica?

2.2. A teoria darwinista

Freud assume, em certo nível, que as descobertas da Psicanálise tornam insatisfatória a hipótese de uma aversão inata à relação sexual incestuosa. Pelo contrário, o próprio complexo de Édipo demonstrou que as mais precoces excitações sexuais são de caráter incestuoso. Logo, a tentativa de explicar que o horror ao incesto é consequência de um instinto inato deve ser, deste modo, abandonada.

Da mesma forma, desconsideraremos aqui a explicação biológica do endocruzamento, pois não existe a possibilidade de afirmarmos que os povos primitivos pudessem notar, desde cedo, os perigos com que a endogamia ameaçava a saúde dos descendentes e, devido a essa razão, deliberadamente adotassem a proibição.

Consideraremos, agora, a teoria de Charles Darwin sobre o estado social dos homens primitivos, a qual desempenhou um papel crucial para a explicação psicanalítica sobre a origem da universalidade da interdição do incesto.

A teoria do naturalista inglês foi estruturada a partir da observação dos hábitos dos primatas. Observou-se que os seres humanos, tal qual esses animais, viviam originalmente em grupos ou hordas relativamente pequenos, dentro dos quais o ciúme do macho mais velho e mais forte impedia a promiscuidade sexual.

Verificamos, neste sentido, que o homem primitivo vivia em pequenas comunidades, cada um com quantas esposas podia obter e sustentar. Essas esposas eram

guardadas cuidadosamente contra todos os outros homens. Ou ainda, este homem podia ter vivido sozinho com diversas esposas, pois

Apenas um macho adulto é visto num grupo; quando o macho novo cresce, há uma disputa pelo domínio, e o mais forte, matando ou expulsando os outros, estabelece-se como chefe da comunidade (DARWIN apud FREUD, 2013; 152).

Os machos mais novos, sendo assim expulsos e forçados a vagar por outros lugares, quando por fim conseguiam encontrar uma companheira, preveniam também a endogamia dentro dos limites de sua nova família.

Em associação à teoria darwinista, Freud relatou, em *Análise de uma Fobia num Menino de Cinco Anos*, o caso de Hans, um menino com fobia de cavalos. Hans, como consequência disso, recusava-se a sair à rua. Expressava o temor de que o cavalo entrasse no quarto e o morresse e viu-se que isso seria o castigo por um desejo de que o cavalo morresse.

Depois de o pai do menino ter-lhe removido o medo através de uma confiança renovada, tornou-se evidente que ele estava lutando contra os desejos que tinham como tema a ideia de o pai estar ausente, partindo para uma viagem ou morrendo.

Hans encarava o pai como um competidor nos favores da mãe. A mãe era, para o menino, a pessoa por quem começou a projetar os seus desejos sexuais nascentes, conforme sinaliza o complexo de Édipo.

O fato novo que aprendemos com a análise do pequeno Hans – fato com uma importante relação com o totemismo – foi que, em tais circunstâncias, as crianças deslocam alguns de seus sentimentos do pai para um animal (FREUD, 2013).

O ódio que surge no menino pelo pai por causa da rivalidade em relação à mãe não é capaz de adquirir uma soberania absoluta sobre a mente da criança; tem de lutar contra a afeição e admiração de longa data pela mesma pessoa.

A criança se alivia, então, do conflito que surge dessa atitude emocional ambivalente para com o pai deslocando seus sentimentos hostis e temerosos para um *substituto* daquele.

O deslocamento, no entanto, não destrói o conflito; pelo contrário, o conflito é retomado em relação ao objeto para o qual foi feito o deslocamento: a ambivalência é estendida a ele.

Hans não apenas tinha medo de cavalos, mas também se aproximava deles com admiração e interesse. Assim que sua ansiedade começou a diminuir, identificou-se com o animal temido e começou a pinotear como um cavalo e, por sua vez, mordeu o pai. Em outra etapa da resolução de sua fobia, não hesitou em identificar os pais com alguns outros animais de grande porte. Freud conclui que o caso Hans é um exemplo do retorno do totemismo na infância:

Se o animal totêmico é o pai, então as duas principais ordenanças do totemismo, as duas proibições de tabu que constituem seu âmago [não matar o totem e não ter relações sexuais incestuosas] com os dois crimes de Édipo, que matou o pai e casou com a mãe, assim como os dois desejos primários das crianças, cuja repressão insuficiente forma o núcleo de todas as psiconeuroses (FREUD, 2013, p. 157).

A Psicanálise revelou que o animal totêmico é, na realidade, um substituto do pai e isto entra em acordo com o fato contraditório de que, embora a morte do animal seja em regra proibida, a sua matança, no entanto, é uma ocasião festiva – com o fato de que ele é morto e, entretanto, pranteado.

A atitude emocional ambivalente, que até hoje caracteriza o que Freud chama de “complexo-pai” nos filhos e com tanta frequência persiste na vida adulta, parece estender-se ao animal totêmico em sua capacidade de ser um substituto do pai.

2.3.O complexo-pai

Depois de termos abordado a interpretação psicanalítica sobre o toteme a teoria de Darwin, talvez agora possamos compreender a tentativa de Freud de explicar a suposta fonte suprema do horror ao incesto.

De acordo com ele, quando havia a horda primeva, não havia ainda a noção de totemismo para a sociedade. O que havia era um pai violento e ciumento que guardava todas as fêmeas para si próprio e que expulsou os filhos à medida que cresciam. Tudo isso para manter intacto o seu monopólio sexual.

Certo dia, os irmãos que tinham sido expulsos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai, colocando assim um fim à horda patriarcal. Unidos, tiveram a coragem de fazê-lo e tiveram êxito no que lhes teria sido impossível fazer individualmente.

O pai fora o temido e invejado modelo de cada um dos irmãos. E, pelo fato de devorá-lo, realizavam a identificação com ele; cada um adquiriu uma parte de sua força.

A refeição totêmica, ou o ato de canibalismo, seria, assim, a repetição e a comemoração desse ato notável e criminoso, que foi, para Freud, o começo da organização social e do surgimento da cultura e das religiões, que produziram as restrições morais contra a prática do incesto as quais conhecemos em nossa sociedade.

Os filhos odiavam o pai por este ser o obstáculo ao seu anseio de poder e ao desejo sexual pelas mulheres do grupo. Mas, ao mesmo tempo, eleso amavam e o admiravam. Após se terem livrado dele, satisfeito o ódio e postos em prática os desejos de identificarem-se com ele, a afeição recalcada agora poderia ser sentida e, assim, o fizeram sob a forma de remorso.

O sentimento de culpa surgiu e coincidia com o remorso sentido por todo o grupo. O pai morto tornou-se mais forte do que o fora vivo. Encontramos, assim, a definição da expressão freudiana “complexo-pai”:

O que até então era interdito por sua existência real foi doravante proibido pelos próprios filhos. Na Psicanálise, esse fenômeno se chama *obediência adiada*. Anularam, nesse sentido, o próprio ato proibindo a morte do próprio totem, o substituto do pai; e renunciaram aos seus frutos abrindo mão da reivindicação às mulheres da horda que agora tinham sido libertadas. Criaram assim, do sentimento de culpa filial, os dois tabus fundamentais do totemismo, que corresponderam inevitavelmente aos dois desejos reprimidos do complexo de Édipo. Quem quer que infringisse esses tabus tornava-se culpado dos únicos dois crimes pelos quais a sociedade primitiva se interessava (IDEM, 2013, p. 172).

Os dois tabus do totemismo com que a moralidade das sociedades teve o seu começo não estão, para Freud, no mesmo nível em dimensão psicológica.

O primeiro deles, a lei que protege o animal totêmico, fundamenta-se em motivos emocionais: o pai foi eliminado e, em nenhum sentido real, o ato podia ser desfeito. Mas a segunda norma, a proibição do incesto, tem uma base prática.

Para a Psicanálise, os desejos sexuais não unem os homens, mas os dividem. Embora os irmãos se tivessem reunido em grupo para derrotar o pai, todos eram rivais uns dos outros em relação às mulheres da horda.

Cada um queria, como o pai, ter todas as mulheres para si. A nova organização terminaria numa luta de todos contra todos, pois nenhum deles tinha força tão predominante a ponto de ser capaz de assumir o lugar do pai com êxito.

Os irmãos, então, não tiveram alternativa, se queriam viver juntos, senão instituir a lei contra o incesto, pela qual todos renunciavam às mulheres que desejavam. Desta forma, salvaram a organização que os tornara fortes, e que pode ter-se baseado em sentimentos homossexuais, originados talvez durante o período da expulsão da horda.

Por outro lado, a pretensão de o totemismo ser considerado como uma primeira tentativa de religião baseia-se no primeiro desses dois tabus: o referente a tirar a vida do animal totêmico.

O animal impressionou os filhos como um substituto do pai. O mais importante agora é honrar a figura desse animal, apaziguar o sentimento de culpa e provocar a reconciliação com o pai substituto.

O sistema totêmico foi, por fim, um pacto com o pai, no qual este prometia-lhes tudo o que uma imaginação infantil pode esperar – proteção, cuidado e indulgência – enquanto que, por seu lado, comprometiam-se a preservá-lo e a não repetir o ato que causara a destruição do pai real.

O totemismo contém uma autojustificação: ‘Se nosso pai nos houvesse tratado da maneira que o totem nos trata, nunca nos teríamos sentido tentados a matá-lo.’ Desta maneira, o totemismo ajudou a amenizar a situação e tornou possível esquecer o acontecimento a que devia sua origem (FREUD, 2013; 173).

2.4. O surgimento da cultura

Foram criadas, de acordo com a teoria psicanalítica, a partir da proibição do incesto, elementos que estruturariam, para Freud, a religião totêmica que daria a base para o surgimento da cultura. A religião totêmica surgiu, assim, do sentimento filial de culpa, num esforço para mitigar esse sentimento e apaziguar o pai por uma obediência a ele que fora adiada.

Todas as religiões posteriores são, deste modo, tentativas de solucionar o mesmo problema, e a sua lógica é reproduzida compulsoriamente pela moralidade das culturas

que surgiram junto a elas. A religião totêmica não apenas compreende o remorso e a tentativa de expiação, mas também serve como recordação do triunfo sobre o pai.

A teoria psicanalítica, por fim, admitiu que o totemismo e as regras da exogamia estavam intimamente ligados e tiveram uma origem simultânea que seria fonte absoluta para justificar a suposta universalização do horror ao incesto.

3. Tensões

Até aqui, consideramos a abordagem psicanalítica como tentativa de responder à nossa pergunta de partida sobre a origem do suposto horror universal ao incesto. Alguns questionamentos, no entanto, se fazem pertinentes. Devemos considerar problemática a tentativa da Psicanálise de justificar a dita universalização do tabudo incesto.

Quando Freud utilizou como referência os aborígenes da Austrália, devemos levar em consideração que ele nunca exerceu um trabalho laboratorial⁶ com tais tribos. Devemos lembrar que o antropólogo James Frazer foi o autor do trabalho de campo no qual Freud se baseou para escrever *Totem e Tabu*.

Podemos constatar que esses povos estabeleceram o evitar de relações sexuais incestuosas que, caso transgredido, o autor seria punido, mas que havia, no entanto, variações na forma como tais restrições aconteciam de tribo para tribo. Uma prática sexual que é interdita numa tribo não o é necessariamente em outra, ou seja, cada cultura tem o seu próprio índice de tolerância às diversas experiências da sexualidade.

Frazer jamais sugeriu que o incesto fosse uma restrição absoluta em todas as culturas e nunca julgou que o seu estudo de caso serviria como eixo para explicar uma suposta universalidade do incesto baseada num padrão de arranjo familiar patrilinear. Frazer reconheceu que há tribos que se organizam em arranjos matrilineares, o que contradiz a suposição de Freud de que o pai é a figura repressora inalienável em qualquer sociedade.

A abordagem psicanalítica não estaria sendo, no mínimo, reducionista em ao se arriscar a dizer que um único estudo antropológico num contexto particular seria a fonte suprema para uma teoria de caráter generalizante que, em essência, foge à sua jurisdição?

⁶Em Antropologia, o trabalho laboratorial requer deslocamento espacial para que a observação direta da sociedade, tribo, horda ou clã e o recolhimento se estabeleçam para se iniciar qualquer estudo.

Não estaria Freud ignorando a pluralidade de arranjos familiares e de vivências da sexualidade nas diversas sociedades que poderiam eventualmente tolerar a prática do incesto ou até mesmo reiterá-la em dimensão legal, religiosa e cultural?

Mesmo nas sociedades em que o incesto é evitado, a punição “automática” é um termo problemático se considerarmos a possibilidade de uma flexibilização em relação às práticas sexuais que violam as regras da exogamia a partir de métodos de evasão.

Mesmo quando a própria sociedade encarregava-se da punição do transgressor, os justiceiros também possuíam o desejo – recalcado – de violar o tabu, pois o desejo incestuoso está instaurado no inconsciente coletivo⁷. Não haveria espaço, neste sentido, para uma indulgência em relação ao indivíduo transgressor?

A generalização sob a qual a Psicanálise se sustenta quando utiliza os termos “complexo de Édipo”, “tabu universal” e “punição automática” para concluir que todos as culturas, sem exceção, condenam o incesto é, deste modo, questionável.

Debruçemo-nos, na próxima seção, sobre a abordagem da Antropologia para preencher algumas lacunas sobre a nossa pergunta de partida em relação à suposta universalidade do horror ao incesto.

4. A abordagem antropológica

Em *Crime e Costume na Sociedade Selvagem* (1926), o antropólogo Bronislaw Malinowski desenvolveu um trabalho de campo com os povos trobriandeses, aborígenes habitantes das Ilhas Trobriand.⁸

Em seu livro, observou os costumes tribais desse território, bem como os seus arranjos familiares, suas leis sobre a exogamia, as suas transgressões, a restauração da ordem quando a lei é violada e a possibilidade de evasão às regras da exogamia.

O antropólogo polonês confirma como parcialmente válida a teoria freudiana sobre o complexo-pai – reafirmada pelo mito de Édipo – ser o fator determinante para a

⁷ O inconsciente coletivo, segundo o conceito de Psicologia Analítica criado por Carl Jung, é a camada mais profunda da psique. Ele é constituído pelos materiais que foram herdados, e é nele que residem os traços funcionais, tais como imagens virtuais, que seriam comuns a todos os seres humanos. O inconsciente coletivo também tem sido compreendido como um arcabouço de arquétipos cujas influências se expandem para além da psique humana.

⁸ Arquipélago localizado na costa oriental da Nova Guiné, ao norte da Austrália.

criação do tabu do incesto, mas destaca que esse fenômeno somente ocorre em sociedades nas quais os arranjos familiares são patrilineares.

Em Trobriands, ele observa,entretanto, que tais arranjos são moldados de maneira diferenciada.

Malinowski conclui, neste sentido, que os arranjos familiares edipianos não se encaixam na organização familiar trobriandesa;o conceito de família e as regras concernentes à exogamia não são, para ele, iguais em todas as sociedades humanas.

A natureza dos arranjos familiares, segundo Malinowski, muda em grande medida com o grau de desenvolvimento e o tipo de civilização de um povo e também não é idêntica em diferentes etapas de uma mesma sociedade.

Considerando que a Psicanálise limita o seu estudo a sociedades patrilineares, constatamos que as hordas matrilineares e as que de alguma forma descentralizam a hegemoniapaterna são por ela ignoradas.

Como vimos, a teoria psicanalítica verifica que o totemismo implica regras que impõem evitar das relações incestuosase desencadeiam, assim, o “surgimento da cultura” (FREUD apud MALINOWSKI, 1924).

Tal teoria, no entanto, colide com o fato de existirem sociedades não patrilineares nas quais o incesto pode ser naturalizado. Malinowski conclui que:

Freud se afasta da noção de formação de complexo como preocupação da psicologia, para tentar adentrar o campo da antropologia, simulando uma explicação para o aparecimento da cultura (MALINOWSKI, 1924).

Deste modo, o crime primevo que, segundo Freud,surgepara justificar o surgimento do totemismo que fornece as diretrizes para a interdição universal do incesto é, em parte, falso, pois ignora a singularidade de cada cultura humana.

Malinowski declara “impraticável julgar esse salto importante na história da humanidade sem a observação laboratorial da vivência numa horda de antropoides” (IDEM, 1924).

Sem o trabalho laboratorial, a abordagem de Freud escapa à sua jurisdição e ao domínio da sua esfera quando arrisca que o estudo antropológico de Frazer sobre sociedades patrilineares seria a fonte absoluta para uma teoria de caráter generalizante sobre o horror ao incesto.

4.1 A família e a lei em Trobriand

Em Trobriands, a organização da família descaracteriza o perfil do pai como repressor dos filhos, pois é o irmão da mãe que detém a autoridade sobre todos. O tio materno é o principal provedor da horda do menino e da mãe do menino.

O irmão da mãe é a figura a quem o menino recorre quando tem algum problema no ambiente patrilocal e, sendo Trobriands uma organização de famílias matrilineares, o menino nunca se sente tão à vontade na casa do pai quanto se sente na casa do tio.

O menino, segundo Malinowski, encara o pai como um companheiro de hierarquia inferior, sem autoridade. O pai é, neste sentido, apenas um companheiro com quem divide o lar e não exerce o monopólio sexual sobre as outras mulheres da horda.

O antropólogo constata que algumas tribos apresentam maior liberdade em relação à vivência da sexualidade do que outras. A passagem do mundo infantil para o mundo adulto, em dimensão sexual, ocorre de maneira menos traumática que nas culturas patrilineares analisadas por Freud.

Embora o tio seja o líder, raramente impedirá que o sobrinho – e os demais homens – mantenha relações sexuais com as mulheres do mesmo clã. Mas isso não faz do incesto uma prática comum em todas as tribos; a sua interdição pode ser presente em certas hordas e ser reforçado em dimensão legal, religiosa e cultural.

Há, para Malinowski, na teoria psicanalítica, o falso pressuposto de que, nas sociedades primitivas nas quais o tabu do incesto é recorrente, o indivíduo é completamente dominado pelo grupo e obedece às ordens da comunidade, às suas tradições, à opinião pública e aos seus decretos com uma obediência servil e submissa.

Não será contrário à natureza humana aceitar como natural qualquer coerção, e o homem obedecer a regulamentos e tabus desagradáveis, opressivos e cruéis sem ser a isso compelido? E compelido por alguma força ou motivo irresistível? (MALINOWSKI, 2008, p. 16).

Há, para o antropólogo, em todas as culturas humanas, um certo número de leis, tabus e obrigações que pesa sobre todos os cidadãos, e Trobriands não é exceção. A lei dessa região exige autossacrifício do indivíduo, que obedeça ela por razões objetivas, morais ou sentimentais, embora sem qualquer espontaneidade.

Ostrobriandeses possuem, segundo Malinowski, suas próprias leis⁹ que são seguidas de maneira condicional e sujeita à evasão. A lei não é imposta por nenhum motivo indiscriminado, como o medo da punição ou a submissão geral a todas as tradições, mas por incentivos psicológicos e sociais (MALINOWSKI, 2008).

A força do hábito, a reverência pela autoridade e o desejo de satisfazer a opinião pública se combinam para fazer com que o costume seja obedecido pelo próprio mérito. O amor pela tradição, no entanto, não impede o indivíduo de violar a regra.

A lei existe, deste modo, para reprimir certas propensões naturais, limitar e controlar os instintos e impor um comportamento compulsório e não espontâneo. Qualquer lei pode, todavia, ser adaptável e sujeita à evasão. Falaremos, a seguir, de alguns casos.

4.2O caso Kima'i

Durante o seu trabalho laboratorial, Malinowski relatou o caso Kima' sobre a transgressão da lei civil tribal e os fatores que auxiliam na restauração da ordem e do equilíbrio perturbado.

Kima'i era um rapaz de dezesseis anos que, depois de praticar um ato incestuoso, tirou a sua própria vida ao se jogar do alto de um coqueiro. Ele havia transgredido a regra da exogamia totêmica do clã e a sua parceira no ato foi a sua prima materna, filha da irmã de sua mãe.

Era fato sabido, com a desaprovação de todos, mas nada foi feito até que o namorado abandonado, que desejava se casar com a menina, sentiu-se desonrado e protestou perante o fato. Ele ameaçou usar a magia negra contra Kima'i, acusando-o de incesto diante da comunidade e proferindo contra ele expressões intoleráveis para um nativo.

Desamparado, Kima'i, na manhã seguinte, vestiu sua roupa de festa, enfeitou-se, subiu num coqueiro e dirigiu-se à comunidade despedida. Explicou as razões de seu ato de desespero e lançou também uma acusação velada contra o homem que o levava à morte – o que obrigava os homens de seu clã ao dever de vingá-lo.

Depois, chorou alto e atirou-se do coqueiro de uns vinte metros de altura e morreu no ato. Em seguida houve uma luta na aldeia, em que o rival foi ferido, e a briga se repetiu durante o funeral.

⁹ No contexto dos trobriandeses, quando falamos em Antropologia de lei, supomos que seja a soma das regras, das convenções e dos modelos de comportamento como o conjunto dos costumes da tribo, e não uma norma jurídica percebida pelos moldes da cultura ocidental.

Algumas tribos trobriandesas sustentam uma moral que condena as práticas incestuosas; acreditam que, se alguém violar as regras da exogamia, castigos sobrenaturais como úlceras, moléstias e até mesmo a morte podem sobrevir ao incesto no clã.

Assim, os fatos aqui descritos não correspondem ao ideal de conduta dentro da ilha. A opinião pública não foi, observa Malinowski, afrontada pelo conhecimento do crime em nenhum grau, nem reagiu diretamente – teve de ser mobilizada por uma declaração pública do crime e pelos insultos dirigidos pela parte interessada ao culpado. Mesmo assim, este teve de assumir o castigo.

Deste modo, a reação do grupo e a “sanção sobrenatural” não foram os princípios que atuaram. A quebra da exogamia não é de modo algum ocorrência rara e a opinião pública, em algumas hordas, pode ser mais condescendente.

Se o caso é mantido às escondidas e se ninguém cria problema, a opinião pública bisbilhotará, mas não exigirá nenhum castigo rigoroso. Se, ao contrário, irrompe um escândalo, todos se voltam contra o casal culpado e, pelo ostracismo ou pelos insultos, um ou outro poderá ser levado ao suicídio (MALINOWSKI, 1924).

4.3 A evasão à lei

Difunde-se, entre os trobriandeses, um remédio contra quaisquer consequências patológicas da prática do incesto. Os nativos têm um sistema de magia que consiste em encantamentos e rituais que, se corretamente levado a cabo, é eficiente em desfazer os maus resultados do incesto dentro do clã.

O fato exposto mostra-nos que uma sanção sobrenatural não tem necessariamente efeito automático para assegurar uma regra de conduta. A sanção sobrenatural apresenta, portanto, considerável elasticidade, associada a um antídoto apropriado.

Numa comunidade onde as leis não são transgredidas, ou o são de vez em quando, mas contornadas por métodos evasivos, não se pode falar em obediência espontânea à lei ou em fidelidade servil à tradição.

Essa mesma tradição ensina o homem a contornar certos mandamentos. A magia para desfazer as consequências do incesto no clã é um caso de “evasão metódica à lei” (MALINOWSKI, 2008, p. 65).

Apesar de a lei da exogamia ser um mandamento rígido e indiscriminado, a sua violação é vista, para os trobriandeses, de modo diferente, se o casal culpado for aparentado proximamente ou se está apenas unido pelos laços do clã.

O incesto com uma irmã é, para os nativos, um ato quase inconcebível – o que não quer dizer que nunca seja cometido. A violação do tabu do incesto, no caso de primos-irmãos matrilineos, é uma ofensa muito séria e, como vimos no caso do jovem Kima'i, pode ter consequências trágicas.

À medida que o parentesco se afasta, diminui a gravidade e, quando cometido com alguém que apenas pertença ao mesmo clã, a violação é facilmente perdoada. Assim, no que diz respeito a essa proibição, para um homem, as mulheres do clã não são um grupo compacto, não são um “clã” homogêneo, mas um grupo bem diferenciado de pessoas, cada uma com uma relação especial, segundo seu lugar na genealogia (IDEM, 2008).

4.4 O clã Malasi e o casamento incestuoso

Mesmo com o relaxamento geral do rigor da lei tradicional sobre a interdição do incesto, Malinowski observou apenas dois casos de casamento dentro do mesmo clã. O mais notório deles é o de Modulabu, chefe da aldeia de Obweria, com a sua irmã, a feiticeira Ipwaygana; ambos pertencentes ao clã Malasi.

O clã Malasié tradicionalmente associado ao incesto e há também um mito de irmão com irmã, que é a origem da magia do amor. Verifica-se, assim, que este clã é mais tolerante em relação às atividades sexuais entre homens e mulheres, independentemente do seu grau de parentesco.

Há, ademais, a desobrigação de punição contra as partes envolvidas no ato incestuoso e, conseqüentemente, a naturalização da prática; a vivência da sexualidade incestuosa é, em essência, reiterada pela moral social, da lei e da religião. Embora Malasi seja uma exceção entre os aborígenes de Trobriands, é um caso que se contrapõe à Psicanálise que propõe a universalidade do horror ao incesto.

5. Conclusão

O tabu do incesto tem sido um dos tabus culturais mais difundidos ao longo dos séculos. Vimos que a Psicanálise, na sua tentativa de explicar o seu horror cultural, considerou que o momento da passagem do sexo natural ao sexo cultural ocorreu com a determinação das regras da exogamia. Para tal determinação,

Freud viu que os aborígenes da Austrália estabeleciam o evitar de relações incestuosas dentro das tribos.

A ausência de instituições religiosas e sociais era ocupada, entre esses aborígenes, pelo sistema do totemismo, que estabeleceu as regras da exogamia. Caso o tabu do incesto fosse violado, a punição era deixada a um agente interno automático.

Na tentativa de explicar a origem da universalidade do tabu do incesto, Freud se baseou na teoria darwinista e concluiu que, quando havia a horda humana primeva, não havia ainda a noção de totemismo para a sociedade.

Vimos que o pai primevo expulsou os filhos do clã para conservar o monopólio sexual sobre as mulheres. Os filhos retornaram juntos, mataram e devoraram o pai. A partir do sentimento de culpa, os irmãos ergueram um totem como símbolo de adoração e temor que substituiria o pai, e instituíram a lei contra o incesto no clã.

O sistema totêmico era, para Freud, o fundamento inquestionável da organização social e do surgimento da cultura que conhecemos hoje, o que justificaria, assim, o horror universal ao incesto.

Tal fenômeno, no entanto, só é válido para as sociedades nas quais os arranjos familiares são patrilineares. As tribos em Trobriands fogem à teoria da Psicanálise, pois nela os arranjos se configuram de maneira não patrilinear, pois é o irmão da mãe do menino quem detém a autoridade.

O tio é o líder, mas não impede que o sobrinho e os demais homens mantenham relações sexuais com as mulheres do mesmo clã. Se ele não pretende deter o monopólio das mulheres, não deseja expulsar os demais homens, o que coloca em cheque a teoria freudiana do crime primevo.

Vimos que o incesto, no entanto, não é uma prática comum em todas as tribos da ilha, podendo ser abominável em umas e normatizado em outras.

Quando consideramos a aplicação da lei civil, verificamos como falso o pressuposto de que, caso o tabu fosse violado, a punição deveria cair automaticamente sobre o indivíduo transgressor por meio de agentes sobrenaturais. Reconhecemos, assim, que as leis são flexíveis, adaptáveis e sujeitas à evasão.

Vimos que o caso do jovem Kima'i confirma tal fenômeno, pois a opinião pública fora-lhe indulgente após saber do crime; o que provocou o seu suicídio fora o escândalo causado pela declaração pública.

Vimos, por último, a ocorrência de casamentos incestuosos no clã Malasi e a existência de mitos incestuosos ligados à origem da magia do amor. Há, neste clã, a desobrigação

absoluta de punição contra as partes envolvidas no ato, porque o ato em si é naturalizado.

Concluimos, finalmente, que o *corpus* do trabalho laboratorial de Malinowski nas ilhas Trobriands confirma o entendimento de que o arranjo familiar do complexo de Édipo não se encaixa na organização familiar desse território e que, por isso, as regras da exogamia na ilha não poderiam se configurar de maneira mais diversa.

Inferimos, então, que a teoria psicanalítica limita a sua análise a sociedades patrilineares e exclui as matrilineares e quaisquer outras que proponham a descentralização da hegemonia do pai. O crime primevo, que para Freud surgiu como justificativa do totemismo e da suposta interdição universal do incesto, nega a singularidade de cada cultura e a sua pluralidade de vivências da sexualidade.

CAPÍTULO 2 – ANÁLISE DE *ÁLBUM DE FAMÍLIA* E *A SERPENTE*

1. O projeto teatral de Nelson Rodrigues

A concepção teatral de Nelson Rodrigues e o seu interesse por temas como o sexo, a morte, o adultério, a virgindade, o incesto e os crimes hediondos, são inspirados, em parte, na sua vida e na sua profissão de repórter policial (SAMPAIO, 2000).

A sua concepção de “teatro desagradável” rompe com o distanciamento entre a plateia e o espetáculo –elemento caro ao teatro de Brecht. Seu teatro provoca, assim, um efeito catártico sobre a plateia que, atingida pela amoralidade do enredo e das personagens na trama, enfurece-se e agride os atores e o criador.

Brecht inventou a “distância crítica” entre o espectador e a peça. Ao passo que eu queria anular qualquer distância. A plateia sofreria tanto quanto o personagem e como se fosse também personagem. A partir do momento em que a plateia deixa de existir como plateia, está realizado o mistério teatral. O “teatro desagradável” ofende e humilha e com o sofrimento está criada a relação mágica. Não há distância (RODRIGUES, 1995, p. 286).

Ao abolir simbolicamente a distância entre a plateia e o espetáculo, Nelson se tornou um teatrólogo maldito e censurado pelo governo e pela moral social, pois quebrava a distinção entre a vida e a ficção.

A plateia atacava as suas peças como se elas fossem um retrato drasticamente realista da própria vida, esquecendo-se de que ele não era um escritor realista num sentido clássico e seus personagens viviam dentro do palco, na ilusão do mundo imaginário, e não poderiam ser transpostos diretamente para o mundo real.

Seu teatro era construído propositadamente para ser imperfeito e grotesco, com personagens amorais e cenários irreais, pois as peças eram “alegorias da própria humanidade decaída, símbolo do homem expulso do paraíso, condenado à infelicidade e à insatisfação” (SAMPAIO, 2000). Assim, o público e a censura eram iludidos com a sua arte e atacavam suas peças por serem ofensivas à moral e à família cristã.

Nelson tinha predileção por personagens amorais, acima do bem e do mal, que praticavam crimes hediondos e não eram julgados nem punidos em dimensão divina. Seu teatro se diferencia, neste sentido, da tragédia grega.

A figura dos deuses gregos operava temor e estabelecia a ordem na sociedade a partir do cumprimento de suas leis. Caso as leis fossem violadas, a punição recairia sobre o transgressor e a ordem seria, assim, restabelecida.

Em *Édipo Rei*, o personagem de Édipo cumpriu o destino que os deuses lhe traçaram. Sua família era amaldiçoada pela culpa de Laio, seu pai, e Édipo iria pagar por essa culpa. Era seu destino matar seu pai e casar-se com Jocasta, sua mãe (SÓFOCLES, 2008).

Édipo tentou fugir de seu destino, mas acabou cumprindo-o. Quando soube pelo oráculo que a sua cidade estava sendo castigada, pois o assassino de Laio estivera impune, ele decidiu procurar o criminoso e puni-lo. Quando descobriu que o criminoso era ele mesmo, cegou-se e se exilou, e Jocasta se matou.

A tragédia clássica está, deste modo, em concordância com as considerações de Freud sobre o sistema totêmico que deu as diretrizes para a institucionalização do horror ao incesto. Assim, a Psicanálise reafirmou que, no contexto da cultura grega, o incesto estivera, em essência, associado a um desejo do inconsciente coletivo.

No teatro de Nelson, o sistema totêmico – e os deuses gregos – é substituído pela “opinião pública”. Embora a opinião pública reitere a moral cristã, ela não é, entretanto, um elemento fundamental ao ponto de estabelecer uma sanção automática contra os personagens que praticam atos que, vistos pelo prisma desta moral, seriam abomináveis.

Em *Álbum de Família*, o *speaker* corresponde à voz gravada de um homem passa informações erradas sobre as personagens e o desenrolar dos fatos. Nelson o definiu, ironicamente, como “a opinião pública”.

O arranjo familiar do complexo de Édipo se encaixa no do universo de Nelson, de modo que a sua própria dramaturgia é um reflexo da estrutura social patriarcal verificada nas sociedades urbanas que compõem a sociedade brasileira.

Jonas, em *Álbum de Família*, é o patriarca do clã que odeia os filhos – e eles o odeiam reciprocamente – e ama a filha Glória. O incesto impede que os membros da família rompam o círculo familiar e se relacionem com outras pessoas; é uma família trágica, pois quase todos morrem.

O mesmo verificamos em *A Serpente*, na qual há o triângulo amoroso incestuoso entre duas irmãs, Lígia e Guida, e o marido de uma delas, Paulo. Há, nesta obra, o desfecho trágico pois a paixão incestuosa desencadeia um assassinato.

N. R. trabalha com o duplo: o bem e o mal, a virtude e o crime, a pureza e a sordidez. Esse aspecto do seu teatro “contribui para seu caráter universalizante, já que a vida e as pessoas se caracterizam pelo duplo” (SAMPAIO, 2000).

E continuarei trabalhando com monstros [...] que superam ou violam a moral prática e quotidiana. Quando escrevo para teatro, as coisas atrozess e não atrozess não me assustam. Escolho meus personagens com a maior calma e jamais os condeno. Quando se trata de operar dramaticamente, não vejo em que o bom seja melhor que o mau. Passo a sentir os tarados como seres maravilhosamente teatrais. E no mesmo plano de validade temática, os loucos varridos, os bêbados, os criminosos de todos os matizes, os epiléticos, os santos, os futuros suicidas. A loucura daria imagens plásticas e inesquecíveis visões sombrias e deslumbrantes para uma transposição teatral (RODRIGUES, 1949, p. 21).

Há, na obra rodriguiana, o eterno retorno dos mesmos temas. São os “motivos obsedantes” (SAMPAIO, 2000), como o assassinato, o pacto de morte, o mito dos irmãos rivais, o desnudamento das relações familiares, o duplo, o ser e o parecer (a máscara), a necessidade de punição e degradação, o incesto, a homossexualidade, a bissexualidade e o sadomasoquismo.

Muitos dos seus motivos obsessivos foram trabalhados primeiro em seus contos literários e depois transpostos para as suas peças. Nelson sabia que era um obsessivo:

Sou um obsessivo e houve alguém, se não me engano, o Cláudio Mello e Sousa, que me chamou de “flor de obsessão”. Exato, exato [...]. O que dá ao homem um mínimo de unidade interior é a soma de suas obsessões (RODRIGUES, 1993, p. 25).

2. ÁLBUM DE FAMÍLIA

Em 1945 Nelson Rodrigues escreveu *Álbum de Família*, uma tragédia em que o incesto assume proporções bíblicas. Os censores do governo do presidente Eurico Gaspar Dutra

proibiram a peça em todo o país sob a alegação de que "preconizava o incesto" e "incitava ao crime", e rotularam Nelson, definitivamente, de "autor maldito".

Álbum de Família pode ser considerada uma evolução natural na temática rodriguiana. Depois de mostrar a semiconsciência de Alaíde em *Vestido de Noiva*, o dramaturgo mergulhou no inconsciente coletivo da humanidade.

N. R. escolheu mostrar, em *Álbum*, o cotidiano de uma família aparentemente comum, formada pelo pai e a mãe, os quatro filhos e a tia solteirona. A normalidade do clã, porém, logo é desmistificada para o público. Não há uma única personagem que não perca sua máscara em algum momento da peça. O incesto aparece, aqui, como uma das personagens principais.

Glória, a filha, é apaixonada pelo pai; Edmundo, o filho, é apaixonado pela mãe; Guilherme, o primogênito, castrou-se para não ameaçar a virgindade da irmã, por quem ainda é apaixonado; Jonas, o pai, compensa o amor irrealizável pela filha desvirginando meninas de 12 a 16 anos na própria casa; D. Senhorinha, a mãe, é apaixonada pelo filho Nonô, louco que vive despido pelos arredores da fazenda.

Álbum de Família é, antes de tudo, uma peça freudiana. Nela aparecem típicos personagens de Freud, como Édipo, o garoto que se casa com a mãe, e Electra, a menina que não consegue superar seu amor pelo pai (ALBUQUERQUE, 2001).

Neste contexto, não existe a possibilidade de as personagens de *Álbum* parecerem pessoas comuns. Elas simbolizam ideias como o impulso natural ao incesto, a paixão carnal entre irmãos e a sexualidade instintiva, representando, assim, os arquétipos da Psicanálise (IDEM, 2001).

A peça, ousada para a época, inaugurou uma nova tendência na dramaturgia rodriguiana: o teatro "desagradável". A censura do governo federal, aterrorizada com "a torpeza, a incapacidade literária, a falta de nobreza, o sacrilégio e a imoralidade", seguiu o texto por mais de duas décadas e não o liberou nem sob protestos de vários intelectuais da época.

Manuel Bandeira, já considerado um dos melhores poetas do Brasil, saiu em defesa de N. R. com um artigo no qual assegurava que o autor era "o maior poeta dramático que já apareceu na literatura brasileira". Como vingança à hostilidade do governo, Nelson publicou a peça em livro, levantando ainda mais polêmica.

O crítico Álvaro Lins aproveitou a confusão e dedicou sua coluna no jornal para falar mal da peça. "Se todos são incestuosos, onde está a tragédia?", perguntava-se. "*Álbum de Família* é banal na concepção, vulgar na forma, chula, primária, grosseira, [...] um mar de enganos, erros, atrapalhões e insuficiências", concluiu.

Graças à polêmica, N. R. teve que carregar o estigma de "dramaturgo maldito" pelo resto da vida. A repercussão foi tanta que a peça só foi liberada em 3 de dezembro de 1965, pelo ministro Raphael de Almeida Magalhães, e encenada pela primeira vez em 28 de julho de 1967, no Teatro Jovem, no Rio de Janeiro.

Álbum de Família merece, paradoxalmente ou não, um lugar de destaque na dramaturgia brasileira justamente pelas questões que o autor abordou, que ocasionaram a censura que manteve a peça afastada dos palcos por mais de vinte anos (ALBUQUERQUE, 2001).

2.1. Uma peça psicanalítica

As personagens, em *Álbum*, constituem uma família vivendo como que isolada da realidade social que não seja ela própria: eles se amam e se odeiam. Todos os membros transgridem as regras da exogamia, levando à concentração de vários tipos de incestos: primo e prima, mãe e filho, pai e filha, irmão e irmã, cunhado e cunhada.

A família de Jonas e D. Senhorinha vive num mundo à parte, além do bem e do mal e distante de qualquer tipo de realidade. Os pais e os quatro filhos não entram no jogo social a que todos são submetidos, tampouco reprimem seus impulsos. Não criam restrições e, de certa forma, "seguem como bichos seus próprios instintos" (ALBUQUERQUE, 2001).

As personagens são amorais e avessas a quaisquer padrões e o seu universo é mítico, imaginativo e sem nenhum compromisso com a realidade. Várias meninas morrem grávidas de Jonas sem que haja nenhum inquérito policial, por exemplo.

Por causa deste aspecto surreal, muito mais do que pessoas reais, as personagens de *Álbum de Família* existem para representar arquétipos, a família incestuosa desta "tragédia em três atos" é essencialmente freudiana (IDEM, 2001).

As peças de Nelson que compõem o “teatro desagradável” abandonam a consistência psicológica das personagens para mergulhar nas raízes do inconsciente coletivo. A teia de relações incestuosas em *Álbum* nos revela uma condição inerente ao ser humano, mas que, por causa da sociedade, foi recalcada (FREUD, 2013).

Exceto pelo *speaker*, não existem vizinhos nem outros parentes para constituir a “opinião pública”; não há nenhuma personagem para contrabalançar a existência absurda da família de Jonas e D. Senhorinha.

Tudo é mostrado como se aquela família fosse a única do mundo. Ou, indo mais longe, “como se a família de Jonas fosse a representação de todas as famílias existentes no mundo” (ALBUQUERQUE, 2001).

No início da peça, duas informações merecem especial atenção: a primeira é que o casamento se dá entre os primos Jonas e D. Senhorinha; a segunda é que D. Senhorinha tem apenas quinze anos de idade. Tais informações ganham relevância na obra, dando ao espectador uma prévia do que virá adiante.

Notamos que o casamento é, em si, a concretização do incesto, pois ambos são primos e o casamento entre eles pressupõe sexo. Marcada por uma relação incestuosa desde sua formação, a família do casal vai convulsionar as convenções sociais.

A idade de D. Senhorinha é proposital, uma vez que denota o fascínio de Jonas por mocinhas que vai perdurar desde o seu casamento até a sua morte.

A religiosidade tem presença marcante na obra, como se servisse de fachada para esconder o pecado, a hipocrisia e a imoralidade. Analisando os personagens e seus nomes, observamos que nos remetem insistentemente a um contexto religioso.

Jonas é o patriarca, está relacionado a Jesus. Jesus e Jonas são nomes iniciados com a mesma letra e têm o mesmo número de letras. Jonas e Jesus comparam-se sob a vista de Glória, a filha de Jonas. “Eu sou o pai. O pai é sagrado, o pai é o senhor” (RODRIGUES, 1993).

O patriarca age como se a esposa e os filhos fossem a sua propriedade. Agressivo, ele estupra meninas-moças pobres, engravida-as, como se esta fosse a forma de impingir castigo à esposa, por suspeitar de infidelidade conjugal com outro homem; o que não sabe de início é que o objeto de desejo da esposa é o filho Nonô.

Durante os três atos, ouvem-se os gritos – fora de quadro – das dores de parto de uma menina que engravidou de Jonas. Por causa das bacias extremamente estreitas, insuficientes para parir uma criança, ela acaba morrendo ao final da peça.

O casal têm quatro filhos. Edmundo é casado com Heloísa, mas não a ama e não se relaciona sexualmente com ela nem com ninguém. Ama a mãe com exclusividade e, ao descobrir a relação entre ela e Nonô, se mata.

Após fazer sexo com a mãe, Nonô enlouquece e passa a andar despido pelos arredores da casapara tirar a sujeira e o pecado. Busca, dessa forma, o “ser puro”. Vive a sua loucura para fugir da realidade. “Lambe o chão, como se quisesse limpar a alma e encontrar a verdadeira essência e a sua purificação. Gosta da chuva porque lava a sujeira” (ALBUQUERQUE apud RODRIGUES, 2001).

Verificamos que a simbiose incestuosa entre D. Senhorinha e Nonô é a única, na peça, a escapar da morte e, assim, a se concretizar de fato. A mãe também parece transpor os limites da sanidade mental quando, ao final da obra, diz: "Nonô me chama. Vou para sempre" (RODRIGUES, 1993).

Guilherme, o filho mais velho do casal, desloca, num primeiro momento, o desejo incestuoso para com a mãe em direção à irmã Glória. Num segundo momento, afligido, ele se retira para o seminário. Não tendo, nem mesmo assim, apaziguado sua alma, mutila-se numa autocastração como solução para não possuir a irmã.

No internato de freiras, Glória vive um amor lésbico com a sua colega Teresa, e a última lhe jura fidelidade eterna através de um pacto de morte. Glória é a amante platônica de Jonas, o pai – consumação do complexo de Electra. Após a instituição descobrir a sua homoafetividade precoce, Glória é expulsa. O seu regresso ao lar iniciará uma série de tragédias familiares.

Guilherme age como o protetor de Glória, guardando-a do desejo de caráter pedofílico do pai. Mas, mesmo depois de se castrar, a sua fixação incestuosa persiste, e ele termina por eliminar sua irmã, optando em seguida pelo suicídio.

Em *Álbum*, a figura do pai incomoda incessantemente; há a mistura de sentimentos de incapacidade, opressão e revolta, e transmite-se a impressão de que Jonas é o causador de todo o caos reinante no núcleo familiar. Todos os filhos homens nutrem ódio pelo pai e o amor pela mãe. Em dado momento, o filho Edmundo fala com D. Senhorinha: "Seria tudo melhor se em cada família alguém matasse o pai!" (IDEM, 1993). Segundo a teoria freudiana:

A imagem que um filho faz do pai é habitualmente investida de poderes excessivos desta espécie e descobre-se que a desconfiança do pai está intimamente ligada à admiração por ele. Quando um paranoico

transforma a figura de um de seus associados num perseguidor, está elevando-o à categoria de pai; está colocando-o numa posição em que possa culpá-lo por todos os seus infortúnios (FREUD, 2013).

Tia Rute é a irmã de D. Senhorinha e a cunhada de Jonas; é "solteira, tipo de mulher sem o menor encanto sexual" (RODRIGUES, 1993). Relacionou-se sexualmente com ele uma vez, quando se encontrava embriagado.

A relação sexual entre cunhados aparece em *Álbum* – retorna como tema principal em *A Serpente* – e se adiciona às demais relações incestuosas que vão se revelando no decorrer da peça. Difere apenas pelo fato de que ambas as partes envolvidas são unidas tão somente pelo princípio da lei civil e religiosa; ao contrário dos demais casos em que as partes possuem parentesco consanguíneo.

Todas as formas de incesto, no entanto, rompem de alguma maneira com as regras culturais da exogamia verificada nos arranjos de famílias patrilineares, as quais foram inspiradas no sistema totêmico da sociedade primitiva.

Até o nosso atual sistema de parentesco, muitas foram as formações de parentesco, através de leis, que não a consanguínea, e dos primeiros sistemas de casamentos em grupos. O matrimônio grupal precedeu, dessa maneira, o casamento individual. [...] Pois o totem ocupou um espaço e uma forma de manifestação religiosa que se sobrepôs à filiação e às relações consanguíneas (FREUD, 2013, p. 26).

Tia Rute sente gratidão pela sua única noite de amor com o cunhado e, por isso, arranja as menininhas que ele desvirgina. Deste modo, o incesto entre cunhados também aparece, aqui, como o causador de uma insanidade mental.

Tia Rute é feia e nutre profunda inveja por sua irmã, D. Senhorinha, por sua beleza e por ter se casado com Jonas. Assim como *A Serpente*, aparece aqui o motivo obsessivo do envolvimento de duas irmãs com o mesmo homem.

O autor relaciona D. Senhorinha com Nossa Senhora, tanto na grafia do nome, como no enredo da peça. Entretanto, se pela beleza física as duas se aproximam, o mesmo não podemos afirmar quanto ao modelo de conduta segundo os ditames da moral social, pois D. Senhorinha é uma mãe que manteve relações sexuais com o filho.

Senhorinha como diminutivo de senhora, já expressa – num entendimento cristão – a inferioridade da personagem como mãe, em relação a Nossa

Senhora. Ela não foi, como convém à uma típica mãe, um eloapaziguador da família, pelo contrário, foi um elemento forte de desagregação familiar (ALBUQUERQUE, 2001).

Elanão é uma mulher normal para os padrões de uma sociedade patriarcal. Prima e esposa oprimida de Jonas, ela é individualista e rebelde editou o seu próprio destino. Libertar-se de um casamento asfixiante, ao assassinar o marido, dá vazão às suas fantasias e vai viver um amor incestuoso com o filho.

Apesar da história da família de Jonas e D. Senhorinha acontecer entre os anos de 1900 e 1924, ela é absolutamente atemporal. O seu universo mítico e imaginativo representa alguns dos arquétipos do inconsciente coletivo do homem primitivo pré-totêmico, assim como os desejos sexuais inerentes à condição humana que, com o surgimento da cultura, foram recalçados.

2.2. Instinto e cultura

É fundamental salientarmos a complexidade da dramaturgia rodriguiana frente ao fenômeno que encadeia o desejo e o destino trágico. Esse fenômeno tem caráter ambíguo e possui associação com a Psicanálise e o Cristianismo.

Há, em *Álbum*, o desnudamento do desejo incestuoso, a impossibilidade de reprimir as paixões e a sua eventual consumação, que juntas geram a força para desencadear a tragédia no destino das personagens. Esta estrutura é constante nas peças de Nelson e pode assumir pequenas variações.

Álbum conserva semelhanças com a cultura na qual o autor está inserido, pois a sociedade nele representada é patriarcal e cristã, elementos os quais estruturam a cultura brasileira. Vimos que, para Freud, a instituição do totemismo e a universalidade do tabu do incesto marcam o surgimento da cultura e da religião. Deduzimos, assim, que tal lógica é amparada no seio da cultura cristã e da própria sociedade brasileira.

No Cristianismo, o totem é transferido para a figura de Deus, o qual implica uma relação de adoração e temor por parte dos seus fiéis. No Gênesis, havia a árvore do conhecimento como um tabu a ser evitado e o mandamento divino implicava a máxima restrição em experimentar o seu fruto; caso violado, os transgressores seriam expulsos do paraíso. Como o desejo de provar do fruto era inconsciente e irrefreável, o mandamento foi desobedecido, e Adão e Eva foram, em consequência, execrados.

Deste modo, o pecado original está para o Gênesis bíblico assim como o desejo está para a dramaturgia de Nelson, pois ambos provocam consequências semelhantes. Em *Álbum*, a família de Jonas e D. Senhorinha é o próprio retrato do homem expulso do paraíso. Todas as personagens nutrem o desejo incestuoso umas pelas outras, o que engendra o inevitável destino trágico. O encadeamento entre desejo e morte é, neste sentido, o reflexo do moralismo cristão presente em nossa sociedade.

A doutrina religiosa defende, sorrateiramente, numa espécie de moral da história, que a censura da sociedade, instituição que reprimiu o impulso para o incesto, salvou o mundo do caos e da destruição. Não fosse a sociedade, estaríamos todos vivendo como animais, comendo e matando uns aos outros. Essa norma é reiterada, em parte, pela dramaturgia rodriguiana

As personagens de *Álbum* representam o extremo da tensão que implica o binômio cultura e instinto, uma vez que a opinião pública é um elemento falido e elas vivem os seus próprios instintos sem nenhuma espécie de freio. Em íntima associação com o moralismo cristão, o incesto é aqui o desejo inconsciente que se concretiza para gerar a degradação, a loucura e a morte.

Como vimos, somente D. Senhorinha e Nonô não padecem da fatalidade. No entanto, por mais que esta união seja a única que não encontra um final trágico, ela ainda assim não está livre de alguma forma de degradação. A possibilidade de integridade para os violadores, seja em dimensão do corpo ou da mente, é inconcebível.

Nonô, depois de fazer sexo com a mãe, enlouqueceu e passou a andar despido pelos arredores da casa. Por ter dado vazão ao desejo proibido, sua punição foi a insanidade mental. Verificamos, da mesma forma, que o destino de sua mãe é a loucura, de modo que ela assassinou o marido para viver esse amor.

Para o crítico Sábato Magaldi:

Nelson sugere [...] que o incesto se torna sinônimo de morte. Concretizasse o homem as suas fantasias inconscientes, a morte seria a inevitabilidade imediata. A história e a civilização traem a inteireza dos impulsos autênticos, disfarçados, transferidos ou sublimados em outros valores. Mas são esses valores que propiciam a continuidade da vida. Se correto esse raciocínio, *Álbum de Família* deixaria de ser a tragédia que assustou os bem-pensantes, para testemunhar o moralismo congênito do dramaturgo (MAGALDI, 1993, p. 42).

Todavia, reservar a atribuição de “moralismo congênito” exclusivamente a Nelson pode ser uma afirmação drástica. A asserção de que *Álbum* é estreitamente moralista, além de ignorar o contexto histórico em que ela foi escrita, ignora também o aspecto do desnudamento sem restrições da sexualidade humana, aspecto o qual, caso apreciado pela moralidade dos anos de 1940, seria sem sombra de dúvida rechaçado. A dramaturgia rodriguiana, neste sentido, rompeu paradigmas.

Seria mais adequado, talvez, percebermos o encadeamento entre o desejo e o destino trágico como o elemento moralista ao qual o autor recorre, porque, como vimos, reflete o sentimento cristão frente à prática incestuosa – quem sabe, inclusive, ele, no seu íntimo, pudesse compartilhar desse sentimento. Esse fenômeno sinaliza, assim, o caráter ambíguo de sua dramaturgia.

N. R. se afasta, deste modo, das considerações de Malinowski sobre as sociedades primitivas, nas quais há a subversão da lógica do complexo de Édipo, a normatização do incesto dentro do clã e a desobrigação da punição contra os transgressores. Concluimos, assim, que *Álbum de Família* reafirma a teoria psicanalítica, e consequentemente a moral cristã, sobre a universalidade do horror ao incesto e a iminente punição automática contra os violadores.

3. A SERPENTE

O triângulo amoroso incestuoso, o qual envolve duas irmãs vinculadas ao mesmo homem, atravessa a obra de Nelson Rodrigues. Desde *Vestido de Noiva*, ele aparece, em diversos textos, sempre como trama paralela à história e, em cada peça, assume variações maiores ou menores.

O universo rodriguiano privilegia essa situação, pois nela há elementos psicanalíticos e poéticos, além de apelar para “o mito de um sangue fatalizar-se por outro sangue” (MAGALDI, 1993).

Em *A Serpente*, a última peça do dramaturgo, escrita em 1978 e estreada no Teatro BNH do Rio de Janeiro, em 6 de março de 1980, o motivo obsedante das irmãs rivais, pela primeira e única vez, salta do papel de coadjuvante para o de protagonista.

O tema existia há muitos anos, conforme o dramaturgo afirmou em entrevista ao *Jornal da Tarde*, logo após a publicação de *A Serpente*:

Um autor sempre tem mais de uma peça na cabeça. Fica adiando esta ou aquela e a ordem cronológica acaba não sendo tão cronológica assim. É mais um arbítrio do autor. Quando eu ia fazer o *Vestido de Noiva* já tinha *A Serpente* na cabeça. Optei pelo *Vestido*, que foi decisivo na minha carreira teatral. Podia ter feito *A Serpente* logo depois, mas fiz o *Álbum de Família*. Depois saiu o *Anjo Negro*. O interessante é que meu interesse pela *Serpente* sempre foi profundíssimo (RODRIGUES, 1993, p. 124)

A peça resultou em um ato único, de pouco mais de uma hora, e, segundo Magaldi, este é talvez o seu “único defeito”. O crítico afirma que “algumas cenas poderiam ser mais desenvolvidas, embora se deva proclamar a admirável capacidade de síntese do autor”. Magaldi afirma ainda que:

Nelson admitia uma insatisfação pelo desfecho, mas não se animava a corrigi-lo, por considerar a peça acabada, quando lhe punha um ponto final. A falha era parte orgânica, matéria de impacto sobre o público (MAGALDI, 1993, p. 125).

Na tentativa de superar problemas apontados, N. R. fez três versões da peça. Quiçá pelo fato de que, nesta época, ele estivesse atravessando uma crise de saúde, da qual a custo se recuperou, o texto não tivesse rendido mais tramas paralelas à história, conforme ocorreu nos seus trabalhos anteriores.

Verificamos que *A Serpente* é uma peça de fôlego curto e um “primor de síntese” (IDEM, 1993). A palavra fôlego está no campo semântico da suspensão da respiração, da sensação de falta de ar provocada pela velocidade com que as cenas se encadeiam.

Se o defeito estrutural foi encarado pelo autor como uma “falha orgânica” que tem impacto sobre o espectador, concluímos que a velocidade seria um fator estratégico para acentuar o efeito trágico do desfecho.

Não construir tramas paralelas talvez colabore para que a história ganhe uma velocidade devastadora na vida dos três personagens envolvidos no triângulo incestuoso; Guida, Lígia e Paulo serão tragados pela impossibilidade de resistir ao desejo.

Neste texto a partir do erro trágico – que está no fato de Guida oferecer, por uma noite, seu marido a Lígia, sua irmã –, é dada a partida para uma corrida na qual o desejo impulsiona a ação com tal velocidade que temos a sensação de só conseguirmos respirar quando, enfim, Guida é assassinada.

A Serpente estabelece um jogo narrativo no qual os diálogos são interrompidos pelo que o autor chama de “monólogo interior aos gritos”, um recurso de narração que suspende a ação para relatar informações importantes, seja para a compreensão da história, seja para revelarsentimentos em determinados momentos da peça.

Os personagens não têm tempo para refletir; apenas agem. E, ao final, temos não exatamente uma trajetória em direção à desgraça, mas uma sensação. É o sentimento do trágico que se revela.

Assim, a obra aponta para uma dramaturgia seca e descarnada. Sinaliza uma escrita dramática que, sem abandonar sua base trágica, experimenta um tempo e uma velocidade próprios da época em que foi escrita, quando o cinema e a televisão eram referências culturais, inclusive em relação à dramaturgia rodriguiana.

3.1. O triângulo incestuoso

Nelson recorre a um título instigante que nos obriga a perguntarmos pelo seu sentido. Assim como *Álbum de Família*, *A Serpente* também remete a um contexto bíblico, uma vez que o seu título faz alusão ao pecado original do Gênesis.

Não há, n’*A Serpente*, uma personagem que sirva de mote para que a paixão deslanche e siga o curso trágico; a própria paixão é a protagonista e se impõe às personagens. Verificamos, em *Álbum*, o mesmo fenômeno, pois o desejo incestuoso gera o destino trágico.

A peça inicia-se num apartamento de classe média, apresentando um conflito: Décio arruma sua mala para ir embora e separar-se da mulher, Lígia. Esta começa a provocá-lo, tocando no assunto que mais o incomoda: sua impotência sexual.

Há um ano estão casados e o marido só tentou o ato sexual três vezes, sem êxito. Décio reage e esbofeteia Lígia, humilhando-a fazendo-a afirmar que é uma puta. Por fim, proíbe-a de falar sobre sua impotência com a “múmia” do pai e a “cretina” da irmã dela; bate-lhe novamente e parte.

Observamos, aqui, uma semelhança entre a situação inicial do casal Décio e Lígia com a do casal Edmundo e Heloísa, pois Edmundo se casou com Heloísa, mas nunca se relacionou sexualmente com ela e nem com nenhuma outra mulher. Assim como ele, Décio é, inicialmente, virgem e a manifestação do sexo lhe é, em si, um tabu.

As duas irmãs Lígia e Guida casaram-se juntas, no mesmo dia, na mesma igreja; o pai deu-lhes um apartamento para que juntas continuassem, com seus respectivos maridos. Os quartos das duas, contíguos, são o principal espaço cênico da peça.

O pai, presente somente no discurso das personagens, é a única referência familiar exterior que se apresenta com um pouco de consistência – a mãe só é mencionada uma vez, na ária de Guida. Assim, ao contrário de *Álbum*, não há, n' *A Serpente*, uma personagem ou elemento cênico que represente explicitamente a “opinião pública”.

Guida entra em cena e quer saber o que houve; ao receber a notícia da separação, surpreende-se pela irmã não ter lhe contado antes, afinal ela não lhe esconde nada. Ledo engano: há um ano Lígia escondia sua infelicidade conjugal e sustentava uma farsa, junto com Décio. Lígia diz: “se parecíamos felizes, é porque somos dois cínicos” (RODRIGUES, 1993, p. 1113).

Guida espanta-se, pois, apesar de habitar em quarto colado ao dela, nunca percebera sua infelicidade. Lígia retruca que a irmã tinha a obrigação de perceber que algo não ia bem – afinal, se ela ouvia todas as noites os gemidos de amor de Paulo e Guida, no mínimo esta deveria suspeitar do silêncio do quarto contíguo.

Lígia revela, então, o motivo factual de sua infelicidade: Décio nunca foi homem para ela. Verificamos, assim, que a saída de Décio deixa Lígia tão desestruturada, que faz ruir a máscara de mulher feliz que ela havia criado e sustentado tão bem.

Lígia mostra-se esvaziada de amor – ela já não tem o olhar apaixonado e exclusivo da irmã, para quem tudo representava. Diante de Guida – plena na realização sexual – só resta a Lígia, em oposição à sua virgindade acumulada, o horror pela vida e a morte, pensando em jogar-se do décimo segundo andar.

O medo de perder a irmã faz Guida lançar uma carta decisiva para a virada da trama. Ela pergunta: “quer ser feliz como eu, quer? [...] Te dou uma noite, minha noite. E você nunca mais [...] terá vontade de morrer” (RODRIGUES, 1993, p. 1115).

Podemos arriscar que aqui se dá a sedução da serpente, que faz a mulher recuar e ceder. Lígia desiste da ideia de suicídio, sem saber já está fígada. Para salvá-la, Guida oferece seu marido. Lígia tenta entender melhor – e Nelson aproveita para filosofar ao se utilizar de um jogo de palavras acerca das relações particulares do homem e da mulher em relação ao binômio amor e desejo:

LÍGIA - [...] Como uma noite, se ele não me olhou, não me sorriu, não reteve a minha mão? E, de repente, acontece tudo entre nós? E ele quer, sem amor, quer?

GUIDA

O homem deseja amor, a mulher deseja amar (IDEM, 1993, p. 115).

A cena muda bruscamente: Lígia já está no quarto de Guida e Paulo. Ela foi só para dizer que eles não vão fazer nada, que essa ideia “é uma loucura”, porque “pior que o irmão é o cunhado” (IDEM, 1993, p. 116).

Nada sugere que Paulo cobiçasse a cunhada, antes da proposta que lhe faz a mulher. O tabu do incesto não parece horripilar nem Guida nem o marido, pois, de acordo com a estrutura dramática, Nelson não dá nenhum indício ao espectador.

Paulo lança-se ao trabalho de conquistar Lígia, que resiste com muita convicção. O jogo de sedução termina com ele imobilizando a cunhada e virando-se, de modo a pôr a cabeça entre suas pernas. Ela diz: “aquilo, não deixo! É um incesto!”; Paulo ordena-lhe que se cale, porque “Guida está ouvindo”, no quarto ao lado.

Guida está no quarto da irmã e em posição selvagem: os gritos de Lígia conduzem-na a um orgasmo animal.

Assim como o sexo entre Tia Rute e o seu cunhado Jonas, o sexo entre os cunhados Paulo e Lígia sinaliza uma forma de transgressão das regras da exogamia totêmica do clã patrilinear. Como vimos, a prática sexual entre cunhados ainda é incestuosa, apesar de que o princípio do parentesco se dê a partir da noção de lei civil ou religiosa, e não da de consanguinidade.

Observamos, ainda, uma semelhança entre as personagens de D. Senhorinha e Paulo, pois, para ambos, o dramaturgo irá traçar um destino trágico. D. Senhorinha redescobre o esplendor do sexo ao amar o seu filho Nonô e, para viver esse amor, *a priori*, impossível, o seu marido Jonas, o principal obstáculo, terá de morrer.

Paulo, que de início se imagina um homem sexualmente realizado com a mulher, verá no decorrer da história que o sexo arrebatador com a cunhada causará – assim como em Lígia – efeitos que nenhum dos dois poderiam prever.

Paulo descobrirá que ama Lígia e que não deseja mais a esposa. Esse amor despertará os ciúmes de Guida e ela será o obstáculo para que a paixão entre os cunhados se concretize. Guida terá, então, um destino trágico, uma vez que seu marido será o mentor de sua morte.

Observamos, deste modo, que, assim como em *Álbum*, a violação do tabu do incesto reaparece n'A *Serpente* para reafirmar a conclusão à qual chegamos sobre o moralismo da dramaturgia de Nelson Rodrigues que retrata o incesto como o sinônimo da loucura e da morte.

Assim, todas as personagens envolvidas no triângulo incestuoso sofrerão alguma forma de degradação por vivenciar os instintos sem nenhuma restrição: Guida é assassinada, Paulo muito provavelmente irá para a cadeia por homicídio doloso e, Lígia, como cúmplice, também. Com excessão de Décio e Crioula, todas as personagens dessa obraterão um destino desgraçado.

A cena seguinte, após a noite de amor entre os cunhados, começa com Lígia retornando ao seu quarto e deparando-se com Guida, que quer saber o que aconteceu: ela pressiona, anseia pela fidelidade e pelo arrependimento da irmã, que primeiro se esquivava de falar, mas termina enaltecendo a atitude de Guida.

Nelson quebra a cena com a segunda ária de Lígia, na qual aponta indícios não só de uma fantasia incestuosa (e bissexual) da parte desta personagem, como também de um tipo de sujeito que só se realiza sexual e amorosamente se estiver inserida, na fantasia, em um triângulo.

Ela diz: “Quando entrei no quarto, foi como se Guida me levasse pela mão. E o meu medo era o incesto. O cunhado é assim como o irmão. E foi como se Guida me despisse” (RODRIGUES, 1993, p. 1117).

Ao retornar da ária, Lígia tenta ocultar seus sentimentos e lança uma semente de discórdia: Paulo poderá contar tudo à Guida, “menos uma coisa”. Guida diz, “a mim, ele conta tudo”, Lígia retruca, “essa coisa, não” (IDEM, 1993, p. 1118).

No início, Guida afirmara que Lígia não lhe escondia nada. Nesse diálogo, Lígia destituiu a irmã de seu lugar e mostra-lhe estar, agora, em uma posição privilegiada em relação a ela. Insinua ainda que Guida já não domina aqueles a quem ama.

Por fim, admite em “súbita euforia”: “o que eu senti foi tudo, a vida e a morte. Agora posso viver e posso morrer” (RODRIGUES, 1993, p. 1118). Posteriormente Lígia falará a Paulo que, se antes só pensava em morte, agora ela quer viver e quer ser amada. Em sua ânsia de controle, Guida oscila entre pedir a Paulo que não lhe diga nada e investigar a magnitude do seu envolvimento com a irmã. Aqui, Nelson indica uma ação que se repetirá depois: Guida beija Paulo para experimentar o gosto de sua boca. Sente “gosto de sexo” – o da sua irmã.

A menção ao sexo oral aparecerá ainda na cena final, no clímax da desilusão de Guida, que afirma: “Você fez com a mulher de uma noite o que só podia fazer comigo. [...] Maldito esse beijo com gosto de sexo. E essa cínica do lado ouvindo tudo, a cínica!” (IDEM, 1993, p. 1130).

Após reconciliar-se com Paulo, Guida afirma que Lígia vai morrer. Diante da recusa de tal ideia pelo seu marido, ela revolta-se e o proíbe de qualquer contato com a irmã, decretando que, quando o marido estiver fora, a irmã estará com ela, em casa.

A partir do desvirginamento de Lígia, Guida trava uma luta constante para fazer as coisas voltarem a ser o que eram antes – já não será possível. A nosso ver, a imagem sugerida pelo autor é a da serpente mordendo o próprio rabo e envenenando-se, numa circularidade mórbida (NASCIMENTO e FONTENELLE, 2010, p. 123).

Depois da fatídica noite, os rumos das duas irmãs se invertem: é Guida quem passa a ocupar o lugar de mulher sexualmente insatisfeita, pois Paulo já não conseguirá desejá-la e nem tocá-la, colocando-a numa posição de sublime e santificada – a cena acima descrita termina com Paulo dizendo, “só eu sei que você é uma santa” (RODRIGUES, 1993, p. 1120).

Dissociando o seu amor de seu desejo, Paulo destina seu amor a Guida e o seu desejo a Lígia, fazendo-se o tipo de macho que a nossa cultura propaga e que, segundo Nelson, é o sonho de “toda mulher”: o canalha, como o próprio Paulo se denomina em sua ária. Com isso encena a fantasia masculina segundo a qual “mulher gosta de sofrer”, ou mesmo de “apanhar”, conforme diria o dramaturgo em suas entrevistas.

Reaparece, em seguida, Décio em colóquio sensual com a lavadeira de sua ex-casa, a Crioula “das vendas triunfais” que milagrosamente o curou de sua impotência. Ele tem duas breves cenas com a Crioula; entre elas há a ária de Décio, na qual ele discorre sobre a noite de núpcias, sobre sua angústia de homem impotente e de como se curou ao ver a Crioula.

Nessa ária ele se refere ao sexo de Lígia como “uma orquídea deitada”, em oposição à caracterização que faz da Crioula, com os “peitos, a barriga, as nádegas e as vendas triunfais” (RODRIGUES, 1993, p. 1121). Somente as carnes expostas da Crioula e os buracos escancarados de seu nariz foram capazes de despertar o desejo em Décio.

Décio ainda retorna ao quarto de Lígia com o objetivo de deflorá-la, cena que agrava o conflito entre as duas irmãs, pois Paulo lança-se em defesa da cunhada, como se fosse ele o seu marido.

As irmãs discutem e Guida proíbe Lígia de ter qualquer contato com Paulo. Ela afirma que nem Lígia, nem Paulo a conhecem; que ela própria não se conhecia – acrescenta, ainda, que só agora se conhece, pois se a irmã quiser mais do que já teve, ela matará ou, então, ao único homem que amou. Guida mostra que o medo de perder o amor de Paulo levou-a a descobrir uma obscura face do seu ser.

O reencontro de Paulo e Lígia se dará fora do apartamento, no Alto da Boa Vista. Neste reencontro os diálogos oscilam entre declarações de amor e a mudança repentina de Guida – ela está doce com Lígia até lhe pediu perdão. Mas Lígia não se ilude, pois a irmã sorria para ela com ódio no olhar.

A todo instante, Lígia atualiza a presença de Guida, através do medo de ser morta por ela, evidenciando com isso a ambivalência entre amor e ódio – própria ao tipo de identificação que manifesta ter para com a irmã, após ter sido possuída pelo cunhado.

Essa mesma posição pode ser vista quando Lígia coloca Paulo numa situação delicada, ao perguntar: “Se Guida me quisesse matar, você a mataria antes?” (IDEM, 1993, p. 1126). Lígia continua com suas perguntas, quer saber o que ela representa para ele, de quem ele gosta mais. Paulo só responde “te amo” e Lígia, satisfeita, desiste de saber quem seria a sua preferida.

O cunhado pergunta se Lígia morreria com ele – questão que, na juventude, Guida dirigiu a Lígia¹⁰. Apesar de responder positivamente, a opção de Lígia pela vida é categórica e exclui a irmã: “meu anjo, eu morreria mil vezes contigo. Mas se alguém tem que morrer, você sabe quem é? É Guida e não eu” (RODRIGUES, 1993, p. 1126).

Sutilmente, [Lígia] incute-lhe a ideia de que a irmã precisa ser morta. Este, pensamos, é o seu instante de serpente sedutora. Sua face de mulher que deseja ser amada é mostrada na trama a partir do momento em que o seu reconhecimento como tal depende de sua radical separação de Guida, o que somente seu assassinato por Paulo poderia assegurar. Aqui cabe um

¹⁰ O pacto de morte entre amantes como estratégia de eternizar a reciprocidade do amor é um motivo obsedante e, assim como n’*A Serpente*, aparece em *Álbum de Família* quando na cena do internato de freiras na qual as personagens Glória e Teresa trocam carícias e planejam se matar.

parêntese para pontuarmos a conjunção amor e morte, presente nesta obra de Nelson (NASCIMENTO e FONTENELLE, 2010, p. 124).

Lígia beija três vezes a mão de Paulo – ação que ocorre quando o cunhado insinua amar-lhe mais do que a Guida. O último beijo na mão acontece quando ela pergunta-lhe se ele e Guida “têm se amado muito” (RODRIGUES, 1993, p. 1127), ao que Paulo responde negativamente, pois não consegue mais desejar Guida.

Lígia, então, diz: “Quero tanto ser tua outra vez. Pode fazer tudo. Até aquilo que eu deixo fazer” (IDEM, 1993, p. 1127) – o que no primeiro encontro fora caracterizado por Lígia como prática incestuosa e proibida, passa a ser objeto de desejo dessa personagem. A cena termina com os dois se dirigindo à mata para se amarem.

Ao retornar ao apartamento, Paulo encontra a esposa transtornada pelo ciúme; ao invés de beijá-la na boca, como de costume, ele a beija na testa, o que a irrita mais. Ele finge nada ter acontecido, mas ela insiste em afirmar que ele e Lígia se encontraram.

Guida ouve Lígia entrar e dirige-se ao quarto da irmã, que tenta adiar a conversa, mas Guida recusa-se a sair. Como se tivesse assistido à cena entre os dois, diz: “Eu sei que vocês não conversaram apenas. Conheço meu marido, minha irmã não conheço, mas meu marido, conheço. Também te conheço pelos gritos” (IDEM, 1993, p. 1128).

Nesse trecho é manifestada a sugestão do emprego ambivalente do significante “conheço”, uma vez que insinua o seu sentido bíblico de conjunção carnal, o que teria se dado entre ela e a irmã mediado pelos gritos dessa ao ser possuída por Paulo (NASCIMENTO e FONTENELLE, 2010, p. 125).

Guida se refere ao lugar do encontro dos dois, ao que lá aconteceu e, até, a trechos da conversa mantida entre eles – mas, ainda assim, pressiona a irmã até que esta confirme o que ela disse.

Depois de obter a confissão da irmã, Guida é levada por Paulo para o seu quarto. Nos diálogos seguintes, Guida pergunta três vezes se Paulo a ama. Ele responde afirmativamente e devolve a pergunta a ela, que se nega a responder. Os dois acabam se beijando, mas ela interrompe o beijo, pergunta se ele e a irmã se beijaram assim e fala do gosto de sexo na boca do marido.

Guida já não quer mais a prova do amor de Paulo e o pressiona para que ele confesse a verdade. Paulo confirma o encontro com a cunhada e ela, então, decreta que a partir dali eles não mais dormirão na mesma cama.

Subentende-se que eles permanecerão juntos, mas que ele não será mais seu homem e nem de Lígia. Guida, assim, decreta a morte do desejo para o marido. Paulo então vai para a janela, senta-se no peitoril, ela se assusta, não quer que ele se suicide.

Paulo chama Guida para segurá-lo e pergunta se ela o mataria. Ela responde “*alto para Lígia ouvir*. [...] Eu não mataria você, nunca. Lígia, sim, Lígia eu mataria” (RODRIGUES, 1993, p. 1130).

Paulo convida Guida para sentar-se com ele na janela, ela aceita – ao seu lado não tem medo de nada. Ele pergunta: se fosse Lígia sentada com ele na janela, e não Guida, ele devia empurrar?

GUIDA – Devia empurrar.

PAULO – E não te espantaria a morte de tua irmã?

GUIDA – Me tira daqui. Tenho medo (IDEM, 1993, p. 1130 *et seq.*).

Paulo empurra Guida pela janela. Lígia entra, assustada pelo grito da irmã. Lígia tem uma reação inesperada: nega-se a ser cúmplice de uma ação que ela mesma incentivou.

O que realmente estava em jogo na sua relação com Paulo? Se através dele ela pôde enfim ocupar uma posição de mulher desejada, porque ela não se felicitou com o fato de ele ter sacrificado a esposa para ficar com ela?

Talvez Lígia tenha entregado Paulo para a justiça porque temia o julgamento que a “opinião pública” pudesse emitir contra a sua relação com o cunhado que, para se consolidar, levava a eliminar a irmã, e a prisão como punição máxima. O desfecho de *A Serpente* demonstra que a paixão incestuosa não superou o medo da sanção.

4. Conclusão

Verificamos neste capítulo que, em sua dramaturgia, Nelson eliminou a distinção entre a vida e a ficção ao abolir a distância entre a plateia e o espetáculo. O seu microcosmo é, neste sentido, mítico e se afasta, em parte, da realidade cotidiana.

As suas personagens vivem dentro de um mundo fechado e ilusório e não se submetem ao jogo social. Elas só podem, deste modo, ser transpostas para o mundo real

se forem encaradas como arquétipos do inconsciente coletivo, cujo impulso sexual para o incesto não conhece recalques.

Vimos que o universo representado em *Álbum de Família* e *A Serpente* é psicanalítico, pois os arranjos familiares das duas peças possuem semelhanças com a estrutura de família patrilinear verificada no complexo de Édipo e no sistema totêmico da sociedade primitiva.

O teatro de Nelson ressignificou a noção de punição sobrenatural profetizada pelo sistema do totemismo. Se no totemismo a opinião pública era um fator que proporcionava a punição, em Nelson, a “opinião pública” é incorporada por personagens secundários ou objetos cênicos. Mas esse elemento não tem a prerrogativa de punir os violadores, apenas de reiterar a moral cristã emitindo julgamentos conservadores. Em *Álbum*, este elemento é representado pelo *speaker* e, em *A Serpente*, não há uma indicação precisa.

A grande ressignificação de Nelson sobre a punição automática se estrutura tão somente no destino trágico das personagens ao darem vazão ao desejo. A partir da análise das duas peças, observamos que o incesto, como prática sexual condenada na maioria das culturas, é, para o autor, uma experiência que provoca a desestruturação do indivíduo, levando-o à loucura e à destruição trágica.

É importante, no entanto, frisarmos que o nosso interesse no incesto como “prática naturalizada” se restringe tão somente à esfera das possibilidades de práticas sexuais entre adultos, isto é, pessoas que preencham os requisitos que se encontram em conformidade com o aparato da legislação. Deste modo, reafirmamos o evitar do endocruzamento que, como vimos no primeiro capítulo, pode gerar, em dimensão biológica, descendentes com alto risco de doenças congênicas e má-formação física.

Levando tais pressupostos em consideração, concluímos que, no universo rodriguiano, ao invés de se representar o incesto como uma prática sexual naturalizada, que conserve a integridade do corpo e da mente e que dispense a punição – realidade a qual vimos existir em algumas tribos observadas por Malinowski –, o teatro de Nelson opta por reiterar a moralidade cristã frente ao encadeamento entre desejo e destino trágico, conservando assim a visão emprestada pela Psicanálise sobre o incesto como uma prática que deve ser universalmente evitada.

CAPÍTULO 3 – A ENCENAÇÃO D'A *SERPENTE*

1. Processo de montagem

No primeiro semestre de 2012, a turma da disciplina de Metodologia de Pesquisa em Artes Cênicas (pré-projeto de Diplomação em Interpretação Teatral), com orientação da professora Rita de Almeida Castro, foi composta por cinco alunos: Amanda, Izabela, Júlia, Lucas e eu.

Nós tínhamos em mente um desejo unânime: encenar um texto teatral na íntegra para a diplomação, de preferência de algum autor famoso, fosse ele nacional ou internacional, sendo que cada integrante interpretaria uma única personagem.

Como passo inicial para a pesquisa, cada ator ficou encarregado de trazer para o grupo uma peça de interesse pessoal para fazermos juntos uma leitura dramática. As duas primeiras foram *Quem Tem Medo de Virginia Woolf?*, de Edward Albee, e *Um Bonde Chamado Desejo*, de Tennessee Williams. Apreciamos-las muito.

No entanto, ambas possuíam, para nós, um problema: a aparição das personagens nos textos era desigual, no sentido de que algumas eram mais contempladas por terem mais cenas do que outras. Descartamos, então, as duas obras e uma ideia surgiu.

Como em 2013 se completaria o centenário de Nelson Rodrigues, decidimos finalmente pesquisar a obra desse autor na expectativa de encontrar um texto – que se adequasse às exigências da turma –, para, assim, encená-lo e a estreia cair exatamente no ano dos seus cem anos.

Não precisamente nesta ordem, fizemos a leitura de *A Mulher Sem Pecado*, *Álbum de Família*, *Senhora dos Afogados*, *Os Sete Gatinhos*, *Boca de Ouro*, *O Beijo no Asfalto* e *A Serpente*. Paralelamente, lemos *O Anjo Pornográfico*, a biografia de Nelson. Ao final desta intensa pesquisa, *A Serpente* foi o texto que mais se aproximou das nossas expectativas, pois possuía cinco personagens, cujas aparições estavam mais ou menos equilibradas.

Batemos o martelo n'A *Serpente* e a professora escolhida para a direção foi Nitza Tenenblat. Pelo fato de Nitza ter uma pesquisa em interpretação teatral pelo

Método de Stanislavski, acreditamos que ela seria a profissional ideal para montar conosco o projeto.

A divisão das personagens foi estabelecida de maneira que cada ator interpretasse uma única personagem: Amanda Greco como Guida, Julia Lino como Lígia, IzabelaParise como a Crioula, Lucas Gomes como Décio e eu como Paulo.

Nitza nos fez uma visita no pré-projeto para conversarmos sobre a peça e nos entregou um exercício escrito de interpretação como pontapé inicial sobre a composição de personagem e as ações físicas. O intuito era que cada um conhecesse a personagem profundamente com a finalidade de que, na interpretação, as escolhas de ações em cena permitissem revelar o seu verdadeiro caráter interior.

Buscamos referências no texto que indicassem elementos sobre a personagem, como valores morais e éticos, religião, filosofia pessoal de vida, fisicalidade, educação, idade, sexualidade, vocação, medos, sonhos e cicatrizes pessoais. Também acrescentamos ao exercício uma atividade escrita em torno das semelhanças e diferenças entre o ator e a personagem que deveria interpretar.

O objetivo dessa escrita foi nos auxiliar a reconhecer os aspectos da personagem que necessitariam de mais atenção. Deveríamos utilizar, para isso, referências textuais para criar a biografia da personagem.

O processo de montagem da diplomação começou em novembro de 2012. Era um semestre atípico pois no meio daquele ano a universidade havia passado por uma greve de três meses. Deste modo, a estreia d'*A Serpente* ficou marcada para o dia 20 de fevereiro de 2013; a primeira temporada teve ao todo três dias de apresentação consecutivos.

Os membros da equipe cenotécnica foram: Izabela como produtora, Luiza Hagah como figurinista, Julia como maquiadora, Glauco Maciel e Amanda como sonoplastas, Henrique Macedo como *designer* da arte do cartaz e a turma de Encenação Teatral III como cenógrafos, iluminadores e contrarregas.

Na segunda temporada, a qual correspondeu à disciplina de Diplomação em Interpretação Teatral II, as apresentações ficaram divididas em dois finais de semana, começando no dia 31 de maio de 2013, 1º e 2 de junho, e concluindo-se nos dias 5, 6 e 7 desse mesmo mês.

Nessa temporada, considerando as mudanças em dimensão da encenação, a equipe técnica se alterou consideravelmente: Nitza passou a assumir apenas a orientação do projeto e, sem concentrar a direção na figura de uma única pessoa, a turma assumiu

este papel; Gleydson de Lima assumiu o *design* da arte do cartaz; o professor Fernando Villar e a arquiteta Maria Villar o cenário e eu a sua execução; Lidianne Carvalho a iluminação; Luiza permaneceu como a nossa figurinista, assim como Julia, Glauco e Amanda em suas respectivas funções.



O espaço pleiteado para ambas as temporadas foi o Teatro Sesc Garagem de Brasília, pois o Teatro Helena Barcellos do Departamento de Artes Cênicas, o qual é o único teatro disponível no CEN para as apresentações dos trabalhos dos alunos, está interditado desde 2011, por problemas estruturais que ainda não foram solucionados pela administração da UnB.

O cenário foi o elemento que sofreu a mudança mais drástica da primeira montagem para a segunda, e, a meu ver, o que mais afetou a interpretação dos atores e a contracenar. Na primeira temporada, foi construída apenas uma cama que serviria tanto como o espaço do quarto do casal Paulo e Guida e do casal Décio e Lúcia, sendo que a mudança de ambiente seria estabelecida por uma troca da posição dos travesseiros.

No fundo do palco, uma grande estrutura de madeira para dar um aspecto de apartamento de classe média. À esquerda, almofadas para o ambiente do encontro entre

Décio e Crioula e, à direita, um banco de madeira para o encontro entre Paulo e Lígia no Alto da Boa Vista.

O cenário excessivamente realista tolheu a imaginação do público e reduziu as possibilidades de interpretação dos atores, uma vez que atrapalhou a mobilidade no palco e a construção de cenas paralelas, limitou a contracena e, considerando que havia mudanças de objetos cênicos conforme o decorrer do espetáculo, ocorreu uma demora excessiva nessa transição, o que deixou o ritmo monótono.

A iluminação foi estabelecida de maneira que cada blecaute correspondia a uma mudança de cena, o que, junto com a mudança de cenário, também contribuiu para arrastar o ritmo; os blecautes ficaram longos, cerca de cinco segundos cada, em média.

O figurino foi outro elemento que afetou negativamente a interpretação, de modo que a indumentária foi ambientada nos anos de 1970 e cada ator/personagem, com exceção da Izabela/Crioula, tinha pelo menos uma mudança de roupa. A trama d'*A Serpente*, como vimos, é rápida, então não houve tempo suficiente para a troca de figurino entre uma cena e outra, o que contribuiu para a ocorrência de “vácuos”.

Devemos reconhecer que a segunda temporada obteve melhor receptividade de público do que a primeira devido à ocorrência de mudanças, tanto em dimensão cenotécnica quanto de interpretação, as quais foram cruciais para que chegássemos a um amadurecimento na apropriação da dramaturgia.

Boa parte dessas mudanças durante o interlúdio da primeira montagem para a segunda foi em decorrência do retorno minucioso feito pelas duas professoras que compuseram a Banca Examinadora do trabalho prático.

Após o *feedback*, os atores concentraram os seus esforços em superar problemas e dificuldades na dimensão da interpretação de cada uma das personagens; problemas esses que não haviam sido resolvidos na primeira temporada, como a compreensão do texto, apropriação das falas, consciência corporal, contracena, a criação e o melhor aproveitamento de ações e microações e a relação com o espaço.

O cenário, na segunda montagem, dispensou os objetos cênicos e a disposição do espaço se estabeleceu com a ideia de uma planta-baixa de apartamento, onde a delimitação de cada aposento foi feita com fita branca cuidadosamente colada no chão. Deste modo, o realismo trivial da primeira montagem foi substituído por um cenário onde os atores se relacionavam com objetos imaginários, como paredes, camas, banheiros, espelhos, portas, varandas e janelas.

O cenário refletiu a complexidade da dramaturgia, uma vez que havia agora duas suítes para os casais, duas janelas, um longo corredor que, à direita do palco, levava para um quarto e um banheiro de empregada onde ocorreria o encontro entre Décio e Crioula e, à esquerda, uma varanda para o encontro entre Paulo e Lígia.

Este espaço, além de se apropriar da dramaturgia, permitiu maior liberdade para a interpretação e a contracena, pois podíamos assim elaborar cenas paralelas, pequenas coreografias, trazer a noção de profundidade no palco, dinamizar as mudanças de cena e desenvolver com mais propriedade ações e microações.

A iluminação dispensou radicalmente os blecautes e desenvolveu mudanças de luz mais criativas e variadas para as transições de cena, o que auxiliou na dinamização do ritmo do espetáculo.

O figurino se uniformizou, uma vez que todos os atores passaram a vestir apenas uma única indumentária, uma malha elástica de tom vermelho, para melhorar a mobilidade do corpo e incorporar o tema da paixão arrebatadora da trama.

Ademais, foram de grande auxílio para estabelecermos tais mudanças as considerações de alguns professores e alunos que assistiram à primeira montagem. Essas alterações na concepção do projeto foram fundamentais para uma melhor apropriação da dramaturgia d'*A Serpente*, resultando, assim, numa melhor apreciação da peça por parte do público.



2. Resultados

O nosso objetivo nesta seção não é mais discorrer sobre os aspectos da direção, encenação e interpretação que influenciaram na recepção do projeto por parte da audiência, mas sim o efeito que a apropriação da dramaturgia causou no público.

Vamos analisar, neste momento, uma das opiniões registradas por mim de uma pessoa que assistiu a uma sessão da segunda temporada. Essa espectadora é a minha mãe, bibliotecária, e a partir de sua fala verificaremos o aspecto da dramaturgia d'A *Serpente* sobre o qual ela reflete.

Após o término do espetáculo no dia da estreia, conversei com ela e registrei a sua impressão. “Achei a peça muito interessante”, disse-me empolgada.

Acho que Nelson trabalha com emoções extremas e a sexualidade demaneira desnudada e até mesmo de um jeito divertido, e vocês conseguem trazer isso para a gente. [...] Só que como a peça é muito *rápida*, quase não dá tempo de pensar, e isso talvez possa fazer com que a complexidade dos temas pareça *improvável* para quem não está acostumado, [...] meio *absurda* talvez (grifos meus).

Observamos na fala de minha mãe certas semelhanças com as considerações de Magaldi sobre *A Serpente* ser “uma peça de fôlego curto e um primor de síntese”, o que ele caracteriza como “um defeito e uma qualidade”. O crítico verifica ainda que:

Devemos considerar o fato de que por Nelson ter sido condicionado pelas histórias curtas de *A Vida Como Ela É...*, tenha precipitado a última cena, buscando um efeito de surpresa que prejudica, em grande parte, a veracidade (MAGALDI, 1993).

A cena da qual estamos falando é aquela em que Paulo joga a mulher do alto com tanta pressa que a espectadora relata em seu depoimento uma sensação de falta de preparo, em dimensão dramatúrgica, para a conclusão do espetáculo.

Nesse caso, a economia excessiva do diálogo talvez tivesse perturbado a credibilidade da cena. Magaldi considera que “algumas réplicas suplementares teriam ajudado o público a convencer-se da inexorabilidade do crime. Como ele transcorre, sem completa sustentação do diálogo, pensa-se que Nelson concedeu ao melodrama” (MAGALDI, 1993).

O melodrama supõe um desenlace surpreendente, a que faltou sustentação psicológica aceitável. Não é de se estranhar a observação da primeira espectadora em relação a *A Serpente*, porque Nelson já havia, anteriormente a essa peça, praticado as estruturas sintéticas.

Provavelmente os limites de espaço nos folhetins jornalísticos de *A Vida Como Ela É...* obrigavam ao final precipitado, em que a imaginação do leitor poderia suprir o que deixou de ser escrito. Nesses folhetins é menor, também, a exigência literária. Já a estrutura dramática requer rigor, segundo o qual a surpresa precisa estar fundamentada em necessidade.

Segundo a fala de minha mãe, intuímos que as lacunas de *A Serpente* se referem à excessiva síntese do diálogo e a velocidade da ocorrência dos fatos, traços que talvez dificultem a concretização e o adensamento das emoções para atingir o espectador.

Arte impura, o teatro reclama às vezes um pouco de redundância, para que o efeito almejado se fixe no público. Pode-se julgar antológica a cena de Décio e Crioula. O próprio Nelson sentiu falta de novo encontro dos dois, tanto assim que escreveu outros diálogos, não incluídos na primeira edição, porque composta antes. O acréscimo, porém, ainda não completa

o perfil humano da Crioula, que permaneceu naquele símbolo sexual cru (MAGALDI, 1993, p. 127).

N. R. equiparou o ato único da peça a um terceiro ato, capaz de sustentar-se, dispensados os anteriores. O autor afirmava haver atingido “grande concentração emocional”, não perdendo tempo com as convenções do teatro, em falas do tipo “como vai?”, “boa noite” etc. (IDEM, 1993).

Veremos agora uma fala de outro espectador, o meu irmão, que é estudante de Artes Visuais na Universidade de Brasília e que assistiu a duas sessões, a qual julgamos ser particularmente instigante. “Assisti no passado a outras montagens de peças [do Nelson]”, ele comenta. E continua:

Para mim é sempre forte. [...] Por outro lado, fico me perguntando a razão de o sexo ser para ele algo que sempre causa a desgraça, ou mesmo o desejo ser, em si, algo que provoca a decadência da pessoa.

A fala de meu irmão reflete explicitamente o motivo obsessivo do sexo degradante que perpassa a sua dramaturgia. “Acho esta visão muito cristã”, ele completa. Esse é um depoimento que toca na questão do sexo como causa da decadência humana.

Observamos, neste sentido, que uma melhor apropriação do texto na segunda montagem intensificou um aspecto que para muitos passou despercebido. *A Serpente*, como vimos, reitera de maneira sucinta o fenômeno da punição contra o indivíduo que pratica o sexo incestuoso, enfatizando o conflito entre instinto e cultura.

O incesto entre cunhados é, nesta obra, uma prática que se concretiza e provoca a inevitável decadência dos indivíduos envolvidos no triângulo amoroso, levando-os ao desfecho trágico. Esse fenômeno reflete o entendimento moralista de Freud sobre o incesto como um tabu universal, o qual é reforçado pela moral cristã da cultura na qual a história está inserida.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo dos séculos, o incesto vem sendo um tabu disseminado em quase todas as sociedades humanas. Utilizamos neste estudo a abordagem da Psicanálise para nos ajudar a elucidar as origens desse interdito. Freud, na tentativa de justificar o horror universal à prática, mergulhou no inconsciente coletivo e verificou a existência do clã primevo cuja estrutura familiar era patrilinear e atrelada ao complexo de Édipo.

Conferimos que nesse clã havia o pai autoritário que fora assassinado pelos filhos homens, os quais movidos pela culpa instituíram o sistema totêmico e a lei da exogamia. O evento inauguraria, assim, a cultura e a universalidade do tabu do incesto.

Longe de estarmos satisfeitos com essa resolução, utilizamos a abordagem da Antropologia e verificamos que Malinowski confrontou Freud quanto à noção de “universalidade” ao comprovar que havia culturas tribais cujos arranjos familiares não se adequavam ao complexo de Édipo.

O seu estudo mostrou que algumas tribos normatizavam a prática do incesto, assim como o casamento entre parentes, e dispensavam a noção de punição automática. Averiguou também que outras tribos, embora instituísem o evitar do incesto, possuíam

métodos de evasão à lei civil, tornando-a flexível e adaptável, confrontando, assim, a noção psicanalítica da inevitabilidade da sanção automática.

Malinowski foi essencial neste trabalho para consumarmos o entendimento de que a Psicanálise pode reduzir os arranjos familiares aos moldes do complexo de Édipo, obscurecendo a diversidade de ordenação e organização que a família pode se conferir, o que dá uma brecha para apreendermos outras questões atreladas a isso.

Se a Antropologia percebeu que as combinações familiares podem ser diversas, verificamos como legítima a possibilidade de haver inúmeras culturas que escapam à lógica ditatorial do complexo de Édipo.

Considerando o escopo da pesquisa de Malinowski, deduzimos que o grau de tolerância em relação à prática do incesto nas culturas pode ser essencialmente variável, dependendo da região e do contexto histórico em que elas estiverem inseridas, pois não existe uma universalidade do tabu da endogamia.

O universo da dramaturgia de Nelson Rodrigues, entretanto, detém muito mais semelhanças e afinidades com as tribos edipianas analisadas por Freud do que com as mais tolerantes observadas por Malinowski. Essa compreensão é corroborada pelo fato de que o teatro rodriguiano está inserido numa cultura patriarcal que reitera o horror ao incesto em dimensão religiosa.

As personagens das tragédias míticas – modalidade na qual *Álbum de Família* está inserido – são arquetípicas e habitam um microcosmo isolado, isto é, um mundo parcialmente ilusório e que conserva pouca analogia com a realidade material, retornando, assim, ao inconsciente coletivo. A particularidade da família de Jonas e D. Senhorinha é que ela é tão somente primitiva, pois não há o sistema totêmico para regulamentar as atividades sexuais do clã.

No caso das personagens das tragédias cariocas – modalidade na qual *A Serpente* se encontra –, Nelson resgata os costumes e trejeitos da sociedade brasileira e os insere neste microcosmo dando-lhe um novo significado. Todavia, por mais que nele haja o jeito brasileiro de se comportar, as personagens também são arquetípicas e não se curvam ao jogo social e à moral sexual.

Conferimos que o elemento fundamental que ratifica a compreensão de que o teatro de Nelson é essencialmente psicanalítico, é que Nelson substitui a noção de “punição automática” pelo destino trágico das personagens que violam as regras da exogamia.

O fenômeno do encadeamento entre desejo e tragédia se faz presente em ambas as peças, pois qualquer personagem que se envolveu na prática incestuosa sofreu alguma modalidade de degradação como consequência, seja a loucura ou a morte.

Essa ressignificação à qual Nelson recorreu tem profunda associação com o moralismo cristão da sociedade na qual o autor está inserido, uma vez que o seu teatro é a revelação crua dos conflitos que envolvem instinto e cultura.

No atual estado das coisas, vivemos numa sociedade que explicitamente condena o incesto. Mas a mesma sociedade que o abomina é a que furtivamente o pratica, pois tanto a Psicanálise quanto a Antropologia são unânimes em afirmar que o desejo incestuoso é um dos elementos que compreendem o arcabouço das práticas sexuais do homem primitivo.

Assim, o objetivo deste trabalho não se restringe somente a desconstruir a ideologia do tabu universal do incesto, mas também se compromete em revelar o universo extraordinário de um homem que ousou desafiar as convenções sociais ao expor as tensões entre os instintos mais recônditos da humanidade frente ao moralismo da cultura. Talvez seja tão somente por isso que, mais de trinta anos depois de sua morte, a sua arte ainda permanece causando fascínio e espanto.

REFERÊNCIAS

Sobre o incesto

BITTLES, Alan H. *Consanguinity in Context (Cambridge Studies in Biological and Evolutionary Anthropology)*. Nova York: Cambridge University Press, 2012.

DURHAM, William H. *Inbreeding, Incest, and the Incest Taboo: The State of Knowledge at the Turn of the Century*. Stanford: Stanford University Press, 2004.

GODELIER, Maurice. *Métamorphoses de la Parenté*. Paris: Éditeur La Découverte, 2004.

FREUD, Sigmund. *Totem e Tabu*. São Paulo: Editora Penguin & Companhia das Letras, 2013.

MALINOWSKI, Bronislaw. *Crime e Costume na Sociedade Selvagem*. Brasília: Editora UnB, 2008.

_____. *Mutterrechtliche Familie und Ödipus-Komplex. Eine Psychoanalytische Studie*. Leipzig: Internationaler Psychoanalytischer Verlag, 1924.

De Nelson Rodrigues

RODRIGUES, Nelson. *Teatro Desagradável*. Rio de Janeiro: Revista Dionysos. Órgão do Serviço Nacional de Teatro do Ministério da Educação e Cultura. Ano I, nº 1, 1949.

_____. *Mémoires: A Menina sem Estrela*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1993.

_____. *Mémoires e Confissões: O Reacionário*. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 1995.

Sobre Nelson Rodrigues

ALBUQUERQUE, Maria Georgina. *Ensaio: Freud x Nelson Rodrigues*. Internet: Usinadeletras.com, 2001.

GUEDES, Antonio. *Nelson Rodrigues: Teatro Completo (Vol. 4, Tragédias Cariocas 2)*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 2004.

MAGALDI, Sábato. Prefácio em *Nelson Rodrigues: Teatro Completo*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1993.

MARQUES, Fernando. *A Comichão da Desilusão: o Humor nas Tragédias Cariocas de Nelson Rodrigues*. Brasília: Editora UnB, 2012.

NASCIMENTO, Juliana Carvalho e FONTENELLE, Laéria. *Aspectos da Sexualidade Feminina em A Serpente*. Revista Letras, 2010

SAMPAIO, Maria Lúcia Pinheiro. *O Demoníaco, o Caos e o Renascimento no Teatro de Nelson Rodrigues*. Internet: Editora Copymarket.com, 2000.

Outros

SÓFOCLES: *Édipo Rei*. Porto Alegre: Editora L&PM, 2008.